



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN  
SECRETARÍA DE POSGRADO

MAESTRÍA EN CIENCIAS SOCIALES  
TESIS

**“ENTRE LA UNIVERSIDAD, LA EMPRESA Y EL ESTADO. TRAYECTORIAS  
PERSONALES, SABERES Y PRÁCTICAS EN LA GÉNESIS DEL DISEÑO  
INDUSTRIAL Y DE LA COMUNICACIÓN VISUAL EN LA ARGENTINA.  
DÉCADAS 1950 Y 1960”**

**Maestrando: Javier De Ponti**  
**Correo electrónico: javierdeponti@hotmail.com**  
**Director: Dr. Germán Soprano**  
**La Plata, Agosto de 2011**

**RESUMEN**

El trabajo se propone analizar diferentes relaciones entre la universidad, la empresa privada y el Estado al momento del surgimiento del diseño industrial y de la comunicación visual, inscriptas bajo el ala del diseño como disciplina institucionalizada. Para tal fin haremos hincapié en las trayectorias de individuos y grupos que promovieron los nuevos espacios como cátedras, carreras, institutos, y departamentos en las universidades, departamentos y agencias en las empresas, e impulsaron la investigación y la formación especializada en una agencia estatal. A este respecto nos planteamos la reconstrucción y análisis de las posiciones y los tramas de relaciones sociales entre los actores, los liderazgos e ideas que confluyeron en ese marco institucionalizador.

A fines de la década del '50 se abrieron espacios en instituciones estatales – universidades nacionales y agencias del Estado- desde los que se promovió la formación e investigación en diseño industrial y comunicación visual. Al mismo tiempo, en medio del proceso de industrialización que demandaba nuevos especialistas, las empresas privadas abrieron secciones específicas dedicadas a proyectar diseños integrales para sus productos. Para entender los sistemas de valores sobre los que se originaron estos espacios indagaremos en los documentos, artículos, libros y bienes materiales –entre otros- que los propios actores pusieron en circulación en ese tiempo y lugar. Haremos foco en las categorías de análisis y en las definiciones por ellos dictadas en ese momento sobre el diseño.

El impulso a esta nueva disciplina se abordará desde la complejidad de las trayectorias de estos agentes entendiendo la pluralidad de intereses, afinidades y razones dadas en los ámbitos público y privado. Desde esta perspectiva intentaremos dar cuenta de las historias de los individuos involucrados y de los grupos que integraron esos espacios, y su injerencia en la creación de una agencia estatal. Así podremos constatar los factores que determinaron las políticas de cambio, las prácticas y los métodos de estudio propuestos en la universidad, la empresa privada y el Estado.

Términos clave: universidad, empresa, Estado, diseño industrial, comunicación visual.

## **INDICE**

### **Introducción**

Sobre el objeto de estudio.....6

Emprendimientos colectivos, universidad, empresa y agencias del Estado.....	11
Síntesis.....	24

## Capítulo 1

### **El liderazgo de Tomás Maldonado en la configuración autónoma, académica y profesional del diseño industrial y de la comunicación visual**

Introducción.....	26
1.1. Tomás Maldonado, pensamiento y definición.....	29
1.2. Espacios de encuentro e intercambio. La trama de relaciones alrededor de Maldonado.....	39
1.3. Maldonado y la Hochschule für Gestaltung de Ulm. El liderazgo de ideas y prácticas, definiciones.....	52
Síntesis.....	65

## Capítulo 2

### **Trayectorias, definiciones y discursos sobre diseño en el ámbito universitario. Origen de cátedras, departamentos e institutos de diseño en las universidades nacionales.**

Introducción.....	68
2.1. Redes de relaciones entre arquitectos, artistas concretos y estudiantes universitarios.....	72
2.2. Contactos entre Mendoza, Rosario y Buenos Aires: la primera carrera de diseño, los Departamentos de Visión y el Instituto de Diseño –IDI-.....	80
2.3. La carrera de diseño en La Plata.....	91
2.4. Difusión en la Argentina de las actividades de la Hochschule für Gestaltum –HfG-.....	104
Síntesis.....	111

## Capítulo 3

### **Ingenieros, arquitectos y diseñadores y las áreas de diseño de las empresas. Casos Olivetti y SIAM: actores, productos y comunicaciones como intermediarios de saberes y prácticas**

Introducción.....	115
3.1. Olivetti, el “diseño empresario” y las definiciones locales.....	118
3.2. El diseño en SIAM.....	134
Síntesis.....	151

## Capítulo 4

### El Estado en a promoción del diseño. Actores, definiciones y prácticas en el Centro de Investigación de Diseño Industrial –CIDI-

Introducción.....	155
4.1. El Instituto Nacional de Tecnología Industrial –INTI-.....	159
4.2. Los impulsores del Centro de Investigación de Diseño Industrial –CIDI- .....	163
4.3. El grupo fundacional del Centro de Investigación de Diseño Industrial –CIDI- .....	171
4.4. Las primeras prácticas.....	174
4.5. La muestra permanente de diseño.....	183
4.6. Los seminarios de Maldonado.....	184
4.7. Otras actividades .....	189
Síntesis.....	191

Conclusiones.....	195
-------------------	-----

Bibliografía y Fuentes.....	207
-----------------------------	-----

## ABREVIATURAS

ADIA: Asociación de Diseñadores Industriales de la Argentina.

ALALC: Asociación Latinoamericana para el Libre Comercio.

BCI: Banco de Crédito Industrial.

CEA: Centro de Estudiantes de Arquitectura.

CEI: Centro de Estudiantes de Ingeniería.

CIAM: Congr s Internacionaux d’ Architecture Moderne.

CIDI: Centro de Investigación de Diseño Industrial.

CONET: Consejo Nacional de Educación Técnica.

HfG: Hochschule für Gestaltung, Ulm.

HfG Ulm: Hochschule für Gestaltung, Ulm.

IAPI: Instituto Argentino para la Promoción y el Intercambio.

IDI: Instituto de Diseño Industrial.

INTI: Instituto Nacional de Tecnología Industrial.

ISCID, International Council of Industrial Design.

MAM: Museo de Arte Moderno.

*nv*: Revista *nv/nueva visión*

OAM: Organización de Arquitectura Moderna.

ONU: Organización de las Naciones Unidas.

PCA: Partido Comunista Argentino.

SIAM: Sociedad Industrial de Amasadoras Mecánicas.

UBA: Universidad de Buenos Aires.

UIA: Unión Industrial Argentina.

UNC: Universidad Nacional de Córdoba.

UNCu: Universidad Nacional de Cuyo.

UNESCO: Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.

UNL: Universidad Nacional del Litoral.

UNLP: Universidad Nacional de La Plata.

## **INTRODUCCIÓN**

### **Sobre el objeto de estudio**

Este trabajo toma como objeto de estudio el análisis de la circulación de personas, saberes y prácticas sociales entre agencias del Estado, la universidad y la empresa durante el proceso de institucionalización del “diseño” en nuestro país, en particular con la constitución del Centro de Investigación de Diseño Industrial, CIDI, un organismo dependiente del Instituto Nacional de Tecnología Industrial, INTI entre los años ’50 hasta los primeros años ’60.<sup>1</sup> Este recorte cronológico fue considerado en virtud del recorrido que llevaron a cabo los

---

<sup>1</sup> En adelante, el Centro de Investigación de Diseño Industrial será citado bajo la sigla CIDI, y el Instituto Nacional de Tecnología Industrial como INTI.

actores sociales hasta llegar a las primeras definiciones sobre “diseño industrial” y “comunicación visual” -comprendidas bajo un concepto más amplio de “diseño”- y en su divulgación en la universidad, la empresa, y el Estado. En este marco consideramos que el “diseño” involucra el proceso de creación de los distintos productos y comunicaciones que la sociedad demanda, en conocimiento de los contextos económico-culturales a partir del análisis de los factores tecnológicos, productivos, estéticos y funcionales. Si bien el “diseñador” no fabrica los objetos, los piensa, planifica, esquematiza y especifica según conceptos previamente estudiados. Entendemos así que el territorio del “diseño” incumbe las “comunicaciones visuales” -señales en el espacio público, publicaciones editoriales, interfases digitales, elementos de promoción, entre otros-, y el “diseño industrial” – electrodomésticos, herramientas, equipamiento mobiliario, vehículos, utensilios, y otros-.<sup>2</sup> En tanto se trata de categorías propias de los actores, expresivas de unos sentidos anclados en significados y experiencias situacionalmente definidas, presentaremos entre comillas los términos “diseño”, “diseño industrial” y “comunicación visual”. Asimismo, siguiendo el uso que le dan los propios actores a estas categorías, trabajaremos “diseño” y “diseño industrial” indistintamente en referencia al mismo objeto.

El período a estudiar abarca desde las primeras definiciones que fueron publicadas acerca del “diseño industrial” y la “comunicación visual” hasta el momento de institucionalización en que se crearon cátedras y departamentos en las universidades y se originó el CIDI como entidad estatal de promoción e investigación. Respecto a ello, haremos foco en quienes lo impulsaron, en la definición y divulgación de sus objetivos, y también en las primeras prácticas dirigidas a la promoción, investigación y enseñanza en cada uno de esos ámbitos. Indagaremos particularmente en las trayectorias de los artistas,

---

2 En este trabajo inscribimos el diseño en el ámbito de la producción sin desconocer que el término es también utilizado con diferentes acepciones. Citamos a continuación algunas de ellas.

En el ámbito del consumo el término diseño alude un tipo particular de productos, objetos y servicios disponibles en el mercado. Es expresivo de una cualidad distintiva del objeto: muebles de diseño, lámparas de diseño, objetos de diseño ofrecidos en negocios de diseño, ferias de diseño, stands de diseño etcétera. Ver al respecto (Bonsiepe, 2004)

Victor Margolín, a partir de considerarlo como la concepción y planificación del mundo artificial, propone una definición en un amplio sentido, abarcativo de resultados multifacéticos. Ver al respecto (Margolin, 2005).

Verónica Devalle, en su trabajo sobre la emergencia y consolidación del diseño gráfico, plantea que, en tanto es indicador de nuestra cultura, el diseño es una práctica cultural. Ver al respecto (Devalle, 2009).

Gui Bonsiepe lo sitúa en la intersección entre tecnología, industria (y empresa), economía, ecología, cultura de la vida cotidiana y hasta políticas sociales (2008: 11).

arquitectos e ingenieros que integraron el CIDI abordando las posiciones por ellos tomadas, puntualmente localizadas en tiempo y espacio a partir de publicaciones, manifiestos y declaraciones realizadas en esos momentos. Este análisis nos permitirá “suspender” las definiciones de los actores construidas desde el presente y acercarnos a las creencias, relaciones, afinidades y tensiones que se presentaron, así como a los problemas y las soluciones por ellos encontradas alrededor de los planteos y problemáticas existentes en esos tiempos.<sup>3</sup> Intentaremos así dar cuenta de la multiplicidad de enfoques y perspectivas de los actores sociales, situadas al momento de crear espacios dedicados al diseño en las universidades, las empresas privadas y las agencias estatales, desde una mirada que procura “despojarse de las perspectivas apriorísticas del sentido común científico que operaría como obstáculo epistemológico en un análisis distanciado de las poblaciones de estudio” (Soprano 2007: 208).

A lo largo de este trabajo analizaremos las tramas de relaciones, los liderazgos, las figuras clave, los escritos, los objetos, los productos leídos y producidos por quienes la integraron, y la puesta en circulación de un discurso sobre el cual se fijaron posiciones para la apertura de departamentos, cátedras, institutos y centros de investigación en las universidades, las empresas y las agencias estatales, entidades en las que se configuró el proceso de institucionalización del “diseño”. Asimismo observaremos el modo en que estos actores intercambiaron sus experiencias en diferentes ámbitos, y fueron interviniendo con sus ideas y prácticas en las reuniones sociales, la universidad, la empresa y las agencias del Estado. Partiendo de esta base indagaremos en las formas que encontraron para irrumpir en los medios conocidos y dar difusión a sus ideas, hasta que alcanzaron lugares de control en esos espacios e implementaron políticas que se orientaron hacia la concreción de sus principios y convicciones. Intentaremos observar cómo los egresados de escuelas nacionales y los universitarios interactuaron entre los sectores público y privado y pasaron a desempeñarse representando una agencia estatal. En este sentido estudiaremos los niveles de intercambio entre personas, ideas y prácticas sociales en esos ámbitos (Frederic, Graciano y Soprano 2010: 17).

Desde esta perspectiva analizaremos las múltiples zonas de intersección en las que emergieron los liderazgos, los actores clave y los grupos de discípulos, y las formas en que

---

3 Se ha trabajado también con entrevistas realizadas a los propios actores, entre ellos, Carlos Méndez Mosquera y Daniel Almeida Curth, pero a lo largo del trabajo se privilegiaron las fuentes situacionalmente ubicadas.

se fueron construyendo saberes sobre el “diseño” en esos variados espacios, buscando detectar áreas de circulación común entre los propios emprendimientos, la universidad, la empresa privada y la gestión pública (Neiburg y Plotkin 2004: 19). Analizaremos entonces las posiciones compartidas y los niveles de cohesión interna existentes entre esos distintos grupos en los diversos espacios en que circularon, y estudiaremos los niveles de influencia mutua dados por sus movimientos hacia fuera y dentro de los mismos, generando múltiples formas de contacto. Desde esta óptica cotejaremos los traspasos de sus propios sistemas de ideas hacia los grupos e instituciones de las que fueron parte, procurando abordar esos procesos de acción recíproca mediante los que se integraron los grupos como integrantes de espacios comunes.<sup>4</sup>

Estudiaremos asimismo los varios tipos de intermediación que influyeron en las prácticas hacia dentro de esas instituciones, entendiendo, tal como lo plantea Michel Callon que los actores sociales desarrollan habilidades para movilizar redes de relación, son capaces de intervenir y controlar técnicamente los artefactos y los productos, ponen en circulación y validan textos –periódicos, libros, revistas, entre otros- que siguen sus programas particulares. Y a su vez enlazan con otros textos; intercambian dinero y dan fundamento a proyectos privados y públicos. De esta manera los sujetos intercambian objetos técnicos, entidades no-humanas que pueden ser descritas como redes vinculantes de actores heterogéneos.<sup>5</sup> Es que, siguiendo a Callon, estos objetos, bienes materiales, siguen programas de acción inclusivos a su vez de otros objetos -accesorios y sistemas de producción- y de sujetos - productores, usuarios, y asistentes- que atraviesan las descripciones acerca de los usos y costumbres, los actores e instituciones intervinientes (Callon 2008: 151). Por ello es que indagaremos sobre quiénes fueron estos individuos que se plantearon la cuestión acerca de los objetos técnicos como un problema por resolver desde la relación entre el arte y la técnica. ¿Qué saberes tenían e integraron hasta la

---

4 En este punto nos remitimos a Simmel: No vemos a los demás puramente como individuos, sino como colegas, o compañeros, o correligionarios; en una palabra, como habitantes del mismo mundo particular. Y este supuesto inevitable, que actúa de un modo automático, es uno de los medios que tiene el hombre para dar a su personalidad y realidad, en la representación del otro, la cualidad y formas requeridas por su sociabilidad (2002: 83).

5 Nos referimos al artefacto como un objeto técnico mecánico producido bajo un conocimiento especializado y al producto como bien de usos y servicios, como objeto técnico fabricado en forma seriada, envasado, difundido y situado en el mercado. Ambos son portadores de significados para los grupos sociales, que pueden estar integrados por fabricantes, productores, diseñadores, consumidores o usuarios. En este sentido es que observaremos la intermediación de estos objetos técnicos, al decidir qué grupos sociales son relevantes primero debemos preguntar si el artefacto posee algún significado para los miembros del grupo social bajo investigación (Pinch y Bijker 2008: 42).



definición del “diseño industrial” como parte de la resolución de esos objetos? ¿Cómo plantearon la inserción de esta actividad en esos planes de producción? ¿Qué conocimientos técnicos y específicos consideraban que debía tener la nueva disciplina? y ¿de qué manera llegaron a crear una agencia estatal en apoyo a estos principios?

En la búsqueda de respuestas nos centraremos en esa trama de interrelaciones, y en el análisis de formas identitarias, tensiones existentes, adaptación, cuestionamiento y resignificación de discursos, valiéndonos de las distintas maneras de intermediación que, por consensos, afinidades y también oposiciones, operan como forma de vinculación social, desde y hacia los propios actores.<sup>6</sup> Estas intermediaciones los definen, en tanto son ellos quienes las ponen en circulación, hacia una red entendida como “una colección de humanos y no-humanos, entidades individuales y colectivas, definidas por función e identidad y las relaciones en las que intervienen” (Callon 2008: 158). Es desde esta posición que intentaremos seguir tanto a los actores como a esas intermediaciones –textos, organizaciones, productos, artefactos, medios económicos, otros- para poner en consideración sus acciones y expresiones situacionales, desde las cuales dictaron definiciones, impulsaron rupturas, señalaron modelos a seguir y ejercieron su autoridad en agencias estatales, empresas y universidades, suscribiendo a la idea de que los intercambios entre los diferentes sectores se rigen por las interrelaciones de poder en numerosos niveles (Lomnitz 1998: 225).

El seguimiento de las trayectorias personales de los impulsores de esas experiencias iniciáticas nos permitirá entonces poner en consideración las zonas de confluencia social, observar los distintos modos de vinculación que tuvieron lugar y la existencia de discursos comunes entre quienes compartían o buscaron compartir espacios estatales y/o privados. En este sentido, nos proponemos mirar los factores por los cuales se establecieron afinidades interpersonales, y lo que Norbert Elias define como su interdependencia implicando tanto aspectos sociales como afectivos (1982:64). Esta mirada nos permitirá reconstruir una trama de relaciones para revelar los logros profesionales y los efectos compartidos, las influencias e intereses, los puntos de coincidencia y desplazamientos entre la universidad, el Estado y la empresa que hicieron posible la institucionalización. Así, intentaremos explorar “las perspectivas y prácticas de los actores en escenarios donde intervienen

---

6 Tomamos en cuenta aquí que los individuos actúan en la simultaneidad entre el ser a la vez parte y todo, producto de la sociedad y elemento de la sociedad; el vivir por el propio centro y el vivir para el propio centro (Simmel 2008: 89).

múltiples lógicas y determinaciones sociales” (Soprano 2007: 39). A partir de allí buscaremos aportar argumentos que definieron una concepción originaria del “diseño” –y de sus vertientes “diseño industrial y “comunicación visual”, orientados a los objetos y a sus elementos visuales respectivamente- en esas instituciones, ya que son categorías que parecen haber signado sus prácticas y transferencias.

Se intentará demostrar -además de que existió efectivamente esa circulación de actores sociales entre las distintas agencias- que sus aportes fueron determinantes para las políticas y prácticas allí planteadas y que influyeron particularmente en la dinámica del CIDI. Esta agencia estatal se presentará entonces como un punto de confluencia en esas relaciones, cuyos antecedentes residen en la conformación de emprendimientos colectivos, en la integración de equipos de trabajo, en la participación de cátedras y carreras universitarias y en el desempeño en departamentos de “diseño” en las empresas. En este sentido, partiendo de una serie de preguntas, exploraremos los principios que dieron sustento a la apertura de carreras, institutos y departamentos, cuya influencia en las formas de enseñanza y práctica profesional pudo haberse prolongado en el tiempo. Algunas de las cuestiones que planteamos nos remiten pues a las trayectorias de los actores y sus formas de intermediación, y al cúmulo de experiencias con el que contaban al momento de creación del CIDI: ¿Cuáles eran los saberes y prácticas específicas que tenían? ¿Cómo estaban dados los liderazgos? ¿Es posible detectar una continuidad entre la creación de carreras universitarias, la creación de institutos de investigación, el surgimiento de departamentos de “diseño” en las empresas respecto de las ideas en juego sobre el “diseño”? ¿Se pueden reconocer esas continuidades en las estrategias de promoción de la disciplina, en esos diferentes ámbitos?

En definitiva, se analizarán los modos de vinculación, los tipos de intermediarios y las tramas sociales que ellos integraron, así como los postulados, prácticas y políticas iniciáticas en esas mencionadas agencias -y su permanencia- con el objetivo de detectar la red de relaciones sobre la que se definió e institucionalizó el “diseño” en nuestro país y se fijó un discurso de acuerdos sobre el saber y el hacer, que pudo haber sido determinante para esas primeras experiencias académicas y profesionales, tomando en cuenta que los grupos, actores e intermediarios que describen una red identifican a su vez otros grupos, actores e intermediarios, y definen la naturaleza de su relación (Callon 2008: 160).

## **Emprendimientos colectivos, universidad, empresa y agencias del Estado**

Durante la década del '50 en la Argentina se crearon espacios en agencias estatales - universidades nacionales y entidades del Estado- y empresas privadas –nacionales y trasnacionales-, desde los que se definió, promocionó e institucionalizó el “diseño” como actividad enmarcada dentro de los procesos de producción industrial. Los actores que los promovieron situaron su raíz en los procesos de fabricación en serie concibiéndolo como un factor articulador de los aspectos funcionales, estéticos y productivos para la configuración de los productos y las comunicaciones.,.

El origen del “diseño” en nuestro país se enmarcó en el ideario de desarrollo existente en esos años de industrialización. Las primeras manifestaciones dictadas por los actores sobre su naturaleza productiva se dieron a fines de la década del '40, durante el gobierno de Juan Domingo Perón, cuando se registraron los primeros intentos de apertura de centros estatales y privados de promoción de “diseño”. Sin embargo estas iniciativas tuvieron poco impacto y las condiciones favorables para su institucionalización recién se produjeron luego de la caída del gobierno de Perón, fundamentalmente durante el momento desarrollista de Arturo Frondizi.

Los organismos estatales de promoción industrial creados en la posguerra ya habían demandado tempranamente la incorporación de nuevos cuadros técnicos capacitados que dieran respuesta a las circunstancias que la producción industrial exigía (Schvarzer 2000: 197). Entre esas nuevas entidades podemos citar el Banco de Crédito Industrial, BCI, creado en 1944 para cumplir los fines que su nombre indica, y el Instituto Argentino para la promoción y el Intercambio, IAPI, instaurado en 1946 como uno de los instrumentos de control del comercio exterior. Como señala Jorge Schvarzer, el funcionamiento de estos organismos estuvo condicionado, por presiones sectoriales, dificultades jurídicas, y una inserción relativa de recursos humanos especializados.<sup>7</sup>

En los años '50, el desarrollismo dio lugar a un clima general que alentó la expansión industrial y favoreció la interacción entre los sectores públicos y privados. Ricardo Aronskid destaca la apuesta hecha por todo el espectro ideológico de la época a un crecimiento que “cerraría la brecha” que había entre los países “desarrollados” y aquellos

---

<sup>7</sup> Schvarzer hace referencia a las persecuciones políticas que se dieron en la Universidad en 1943, que implicaron el alejamiento de científicos y especialistas. Este fenómeno, señala, se repetiría en 1966 y 1976 (2000: 200).

que se encontraban en “vías de desarrollo” (2003: 66). Se integraron así nuevas redes de intercambio en los sectores educativos, empresarios y estatales desde las que se redefinieron prácticas en función de esa apuesta al crecimiento de la industria. En medio de esa confluencia de intereses, se reimpulsaron agencias estatales existentes -como la Comisión Nacional de Energía Atómica- y se crearon otras: en 1956 el Instituto Nacional de Tecnología Agropecuaria, INTA, y el INTI. Recién con la creación de este último organismo se saldó la deuda pendiente de otras agencias estatales, como sostiene Schvarzer, se conectó ese “eslabón de apoyo técnico al sector fabril” (2000: 200).

En 1958 Arturo Frondizi convocó a todos los sectores para dar impulso a la industria, renovar la infraestructura y desarrollar manufacturas básicas como motor del crecimiento económico. Las primeras medidas de gobierno fueron destinadas a estimular la inversión extranjera dando prioridad a las áreas petrolera, química, siderúrgica y de maquinarias. La interpelación desarrollista se evaporó velozmente con el cambio de políticas y las modificaciones de gabinete de 1959, pero alcanzó para dejar instalado “el problema del desarrollo como cuestión central del debate político-ideológico” (Suasnábar 2004: 44). Fue en ese contexto de iniciativas y confianza en la proyección de la industria en que se abrieron espacios en universidades, empresas y agencias estatales orientadas al estudio, investigación, práctica y promoción del “diseño”.

Como hemos señalado, este trabajo se propone hacer un seguimiento de las trayectorias de los principales actores que propiciaron esos espacios, y a partir de ello analizar la circulación de ideas, prácticas y creencias que fundamentaron las iniciativas institucionales. Una revisión de la literatura sobre el tema permite encontrar crónicas profesionales, historia de las instituciones académicas, memorias sobre los productos “diseñados” y análisis sobre la construcción de la disciplina, en general a partir de trabajos recientes. Sobre este tema, los textos del arquitecto Carlos Méndez Mosquera dan cuenta de su trayectoria personal en universidades, proyectos y publicaciones. Fue quien revisó por vez primera el “diseño” en nuestro país, dedicándole en 1969 un número especial de la revista *summa*, tarea que continuó hasta la década del 2000. Por su parte Silvia Fernández planteó una perspectiva de análisis sobre los vínculos e influencias mutuas entre quienes crearon las carreras de “diseño” en América Latina y la escuela alemana Hochschule für Gestaltung de Ulm en un artículo publicado en el año 2002. En 2004, Lidia Samar publicó, en el libro *El diseño industrial en la historia*, el capítulo “Industria y diseño en la Argentina” dedicado a la

evolución general del “diseño” local. En 2005 se publicó *Crónicas del Diseño Industrial en la Argentina*, un aporte desde la perspectiva de otro protagonista, Ricardo Blanco. El autor de este trabajo y Alejandra Gaudio publicaron en 2008, en el marco del libro *Historia del Diseño en América Latina*, el capítulo “Historia del Diseño en Argentina 1940-1983” en el cual se plantea la relación industrialización-diseño desde una perspectiva general. El mismo año Mario Gradowczyk editó el libro *Tomás Maldonado, un moderno en acción*, en el que distintos trabajos abordan la relación entre el Arte Concreto y el “diseño”, y Silvia Fernández presentó su trabajo “El impacto de las políticas públicas en el diseño en América Latina en las décadas del ‘50 hasta mediados del ‘70”. En 2009 Verónica Devalle publicó su trabajo en el que plantea un análisis cultural y semiótico cultural de la construcción del campo, recortado a la filiación del “diseño gráfico”. El mismo año se publicó *Historia del CIDI*, una compilación de documentos escritos y fotográficos a cargo de José Rey, quien trabajara en el centro. En 2010 un avance de este trabajo fue publicado en el libro *El Estado argentino y las profesiones liberales, académicas y armadas*, coordinado por Sabrina Frederic, Osvaldo Graciano y Germán Soprano. En 2011 Alejandro Crispiani publicó *Objetos para transformar el mundo. Trayectorias del arte concreto-invencción, Argentina y Chile 1940-1970* en el que analiza las derivaciones de la experiencia del Arte Concreto, su propuesta renovadora de la naturaleza del objeto y su afán transformador de la realidad.

En nuestro caso intentamos abordar la problemática de la conformación de centros institutos y departamentos en universidades, empresas y agencias del Estado desde una perspectiva centrada en el sistema de relaciones sociales interpersonales que les dio origen, con la finalidad de comprender las condiciones en que se produjeron esas acciones, y detectar la lógica social que las cargó de sentido (Neiburg 1999:52). Nos proponemos mirar a la universidad, el Estado y las empresas “desde adentro”, en sus propios lugares, poniendo a consideración los niveles de interrelación existente entre distintos espacios sociales, los tratos y los intercambios entre grupos (Boholavsky y soprano 2010: 30). Consideramos que esos intercambios impregnan las decisiones tomadas en cada uno de esos ámbitos, por lo cual procuramos demostrar que “los límites de la acción estatal son porosos ya que son el resultado de un proceso permanente de desafíos, restauración y re-legitimación protagonizado por personas, grupos e instituciones ‘estatales’ y ‘no estatales’ (Bohoslavsky y Soprano 2010: 30). Si la institucionalización del “diseño” en los ámbitos estatales y privados se produjo, como hemos mencionado más arriba, en años

caracterizados por la confluencia de intereses comunes que apostaron al desarrollo industrial, vale preguntarnos sobre el rol que cumplieron las personas o grupos que interactuaron entre uno y otro ámbito. Y si bien las características de esas organizaciones pueden definirse mediante sus normas y estatutos, existe otra serie de variables que surgen de las “prácticas informales y tradiciones cuyo contenido solo puede ser captado a partir de una observación especial” (Schvarzer 1991: 149). Nos proponemos entonces detectar la existencia de un discurso hegemónico sobre el “diseño” que no descarta los propios matices representativos de los distintos intereses, pero que fue determinante para la creación de esas nuevas agencias estatales y privadas. Observaremos a ese respecto el tipo de vínculos entre las personas que se desempeñaban en uno y otro sector, y las circunstancias por las que pudieron ser invitadas indistintamente a participar en uno y otro espacio. Por ello nos remitimos a las trayectorias de los actores como forjadores de los procesos sociales, en tanto ponen en circulación sus ideas, mediando y articulando entre múltiples esferas sociales, definiendo reglas y sentidos que a veces sólo conocen quienes integran las propias redes de relación.

¿Cuáles son los recorridos haremos alrededor del proceso de institucionalización? Una revisión cronológica sobre el desarrollo del diseño en nuestro país entre 1955 y 1966 permite ver el proceso de definición e institucionalización en diferentes lugares.<sup>8</sup> En 1956 se creó el Departamento de Visión de la Universidad de Buenos Aires, UBA y un año después el mismo departamento en la Universidad del Litoral UNL. Allí se introdujeron conceptos y experiencias prácticas referidas al “diseño”. En 1958 se creó el Departamento de Diseño y Decoración en la Universidad de Cuyo, UNCuyo, y dos años después, se promovieron el Instituto de Diseño Industrial, IDI en la Universidad Nacional de Rosario UNR y el Departamento de Diseño en la Universidad Nacional de La Plata, UNLP.<sup>9</sup> Vemos entonces que la inserción del diseño en las universidades comprende una etapa de profundos cambios, que se caracterizó por un proceso de desperonización que signó la vida académica de varias generaciones (Buchbinder 2005: 159).

En el ámbito privado, en 1961 comenzó a trabajar Agens, una mega-agencia especialmente dedicada a implementar el desarrollo de productos de SIAM. La gran empresa local incorporaba el diseño y encaraba esta sección satélite en el marco de un

---

8 Se consigna diseño, comunicación visual y diseño industrial sin comillas, para facilitar la lectura del texto, sin dejar de lado que se trata de una categoría propia de los actores.

9 Utilizaremos estas siglas para referirnos a estas instituciones.

amplio plan de respuesta a “los requisitos más o menos objetivos de la tecnoestructura” (Rougier y Schvarzer 2006: 65). En el mismo año se aprobó la expansión de la planta fabril argentina de Olivetti, empresa paradigmática de la posguerra europea, cuya filial local se expandía alentada por los beneficios que ofrecía el Estado para la radicación de capitales extranjeros.

En el orden estatal, en 1962 se creó el CIDI un organismo dependiente del INTI dedicado a la investigación y promoción de diseño en el cual se vinculó la universidad y la empresa. El análisis de los liderazgos y las redes de intermediarios sobre las que se programó el diseño como actividad académica y profesional serán utilizados como canales de reconstrucción de la trama sobre la que configuró esta agencia del Estado, ya que permitirá identificar las interrelaciones personales existentes, sus coincidencias y diferencias, y verificar si existió un discurso común que hizo posible su creación. De igual modo se analizará la influencia de los liderazgos en la conformación de la agencia estatal y su incidencia en las primeras acciones emprendidas, así como las manifestaciones de apoyo a sus ideas y las posibilidades de negociación e intercambio que surgieron a raíz de su seguimiento (Lomnitz 2005: 233).<sup>10</sup> En definitiva, se trata de dar cuenta de los espacios de apertura a esas relaciones y de los recorridos colectivos de quienes los produjeron, de sus intermediaciones materiales y de los recursos desde los que pudo afianzar el interés por su inserción en la universidad y la empresa.

En esta línea, a lo largo del capítulo 1 nos remitiremos al seguimiento de una red de actores que participaron, en el momento de institucionalización, en las definiciones discursivas, cuyo punto de convergencia fue Tomás Maldonado, quien emergió en los años '40 en el liderazgo del Arte Concreto-Invención, un movimiento artístico que reunió pintores, escultores y poetas, alineados con las tendencias artísticas europeas de los primeros años del siglo XX. Mediante el seguimiento a Maldonado analizaremos los puntos de contacto con esos movimientos artísticos, conocidos como “vanguardias”, a las que caracterizamos por su espíritu combativo, de ruptura hacia los valores y sistemas conocidos. Para tal fin analizaremos algunos “manifiestos” del Arte Concreto-Invención, las ideas que los actores tenían sobre las “vanguardias” y su posicionamiento a favor de un

---

10 En un análisis acerca de las relaciones horizontales y verticales, Lomnitz señala el modo en que los líderes más experimentados tienden a subir a puestos de responsabilidad desde los cuales se transforman en intermediarios de poder, *el grupo tiene interés en estimular y apoyar a su líder con el fin de mejorar sus posibilidades de negociación* (2005: 233).

arte inscripto en lo que entendían como la “sociedad técnica”. A su entender la Revolución Industrial devendría en una “cultura técnica” que marcaría a fuego el orden social del futuro. Plantearemos así la influencia que tuvieron las ideas del “constructivismo”, movimiento artístico situado en los primeros diez años de la revolución comunista rusa, formado por un grupo de pintores, escultores, poetas e ingenieros revolucionarios que buscaron estrechar vínculos entre el arte y la industria. Puestos al servicio de la construcción de una nueva sociedad, propusieron un arte productivo que tendiera a la realización de objetos útiles, y se ocupara de los medios gráficos, cinematográficos y urbanos sobre los cuales se pudiera construir la nueva realidad.

El sistema de ideas “constructivistas” se integró a un concepto más amplio como lo es el “movimiento moderno”, que convoca distintas creencias, muchas de ellas aún vigentes. Este movimiento emergió como un debate moral entre el arte y la técnica durante el liberalismo burgués de finales del siglo XIX, cuando se reunieron artistas, arquitectos e ingenieros bajo la preocupación común de sumar tecnología y estética para mejorar las condiciones de vida de la sociedad. Llegaron así a postular la eliminación de las ornamentaciones en artefactos y productos y una pureza de recursos en función de su utilidad, desde piezas gráficas hasta espacios arquitectónicos, desde objetos de uso hasta maquinarias que fueran expresivos de sí mismos, producidos masivamente, que alcanzaran un alto valor estético. Sobre el movimiento moderno reconocemos la existencia de una línea común que atraviesa los siguientes movimientos:

- Arts & Crafts –artes y oficios- ingleses, liderados por John Ruskin, William Morris y C.R. Ashbee a partir de 1888.
- El grupo alemán constituido en 1906 como Deutsche Werkbund –Liga laboral alemana- liderado por Hermann Muthesius y Henry van de Velde, que trabajó sobre los procesos de fabricación de productos y gráfica impresa acompañando el proceso de industrialización alemán.
- La escuela rusa Vjutesmas, comandada entre otros por Alexander Ródchenko.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Vjutesmas es una sigla compuesta que significa Talleres Artísticos y Técnicos del Más Alto Estado, y fue el espacio que conformó la revolución rusa para responder a las necesidades psicológicas, materiales y técnicas en la posrevolución.



- El Bauhaus, instituto alemán liderado por Walter Gropius desde cual se reformuló la educación artística hacia su vinculación con la economía, que cubriría la necesidad de generar bienes de uso y de consumo.<sup>12</sup>
- El Congreso Internationaux d'Architecture, CIAM, creado en 1928 por arquitectos que seguían los principios del “movimiento moderno”, entre los cuales se encontraban los arquitectos Le Corbusier y Sigfried Giedion.

Así como miramos la adscripción de los artistas concretos al “movimiento moderno”, analizaremos su oposición y lucha en contra de otras “vanguardias” como el “surrealismo” y el “dadaísmo”, que defendían las formas de expresión intuitivas, lúdicas, surgidas de lo espontáneo - “automatismo”-, y a favor de los procesos “racionales”, que implicaran la reflexión sobre la utilización de recursos para la elaboración de objetos que se insertaran en la vida social. Desde estos aspectos abordaremos los ámbitos locales en que estas ideas sobre lo “moderno” entraron en circulación, y los principales actores e intermediaciones sobre los que se constituyeron esos sistemas de creencias comunes, y la evolución de esas definiciones en el tiempo a partir de los intercambios entre los artistas “concretos” y los arquitectos y estudiantes de arquitectura. En este sentido, pensamos la “vanguardia” como un episodio abierto y permeable al trazado de relecturas y nuevas genealogías, que nos permite revisar cómo los artistas apostaron a abrir una “brecha al futuro” que se impusiera predominantemente en un momento histórico posterior (Longoni y Davis 2009: 8). Desde la trayectoria de Maldonado veremos la relevancia de sus contactos europeos, el sistema interrelaciones que se desplegó hacia su propio liderazgo en la escuela de diseño alemana Hochschule für Gestaltung, HfG Ulm.<sup>13</sup> Enfocaremos las principales definiciones y su evolución sobre arte y sobre diseño, las redes de contacto que se fueron dando, los compromisos políticos y los momentos de construcción y ruptura. Nos detendremos en las definiciones sobre “invención” y su asociación al “constructivismo”, la adscripción al “movimiento moderno” y la concepción del “diseño” como vehículo y parte de un “proyecto” que involucrara la planificación hacia los diversos sistemas de objetos y

---

12 Bauhaus es un término compuesto formado por *bauen* (edificar) y *haus* (casa) propuesto por el mismo Gropius.

13 En adelante HfG o HfG Ulm.

comunicaciones técnicas futuras.<sup>14</sup> El estudio realizado a lo largo de este primer capítulo nos permitirá comprender algunas trayectorias previas al origen del CIDI, y su incidencia en el tipo de intervenciones que se dieron más adelante, tanto en la universidad como en la empresa privada, y también en los círculos de personas que fueron convocados hacia la construcción de la agencia del Estado. A este respecto indagaremos en los movimientos de los integrantes del grupo concreto, los puntos de vista en debate sobre su producción y los modos de difusión de la misma, y el grado de apertura en sus espacios de interrelación. Allí intentaremos detectar cómo estos actores fueron procurando recursos que pudieron determinar nuevas interacciones en la estructura colectiva y que se pudieron proyectar en la creación de una agencia del Estado (Lomnitz 2005: 226).

En el segundo capítulo nos ocuparemos de los actores que impulsaron los departamentos, cátedras e institutos de diseño a fines de los años '50 y comienzos de los '60, y las zonas de contacto con la red de relaciones de Maldonado. Haremos un recorrido desde la identificación con el “movimiento moderno” por parte de grupos de arquitectos en los años '20, su ascendencia y las posiciones asumidas desde grupos de intercambio entre artistas y estudiantes y los espacios de reunión en los que se afianzaron estos sistemas de ideas hasta el momento en que se concretó la apertura de carreras universitarias. Desde esta perspectiva plantearemos la influencia que ejerció el taller de arquitectura de Amancio Williams durante los años '40 y '50 como espacio de práctica y enseñanza, y la relevancia que alcanzaron las muestras vinculadas al Arte Concreto-Invención como lugares de relación frecuentados por arquitectos, ingenieros y estudiantes. Analizaremos el surgimiento de las cátedras y departamentos en el momento de reconstrucción universitaria del sistema reformista, que devino en la renovación de estructuras curriculares, planes de estudio y métodos de enseñanza (Buchbinder 2005: 178). Abordaremos las cátedras de Visión como espacios de enseñanza en los que se experimentaron métodos que seguían los cursos preliminares del Bauhaus, sumando las teorías de la percepción y aplicando un tipo de *hacer* sobre el que se introdujeron los estudios recientes de “armonía”, “equilibrio” y “simetría” como búsquedas pertinentes.

Analizaremos la presencia de estos actores e intermediaciones en los Departamentos y cátedras vinculados al diseño creados entre 1958 y 1961 en la UNCu, UBA, UNL, y UNLP.

---

14 Las categorías constructivismo, movimiento moderno, vanguardia, manifiesto, racionalismo y proyecto serán escritos sin comillas, sin dejar de considerar que son categorías de los actores.

En este sentido pondremos en consideración el lugar privilegiado que alcanzaron en la agenda de los gobiernos los proyectos de investigación y promoción de nuevas carreras universitarias (Buchbinder 2005: 197). Tomaremos en cuenta la conformación de equipos en los que se hacían presentes las experiencias del Bauhaus, de las vanguardias, del Arte Concreto-Invención y de la HfG Ulm, y la forma en que se construyeron imaginarios sobre educación y arte que evocaron el pensamiento moderno europeo de los años '10 y '30 (Devalle 2009: 172). Asimismo estudiaremos las acciones realizadas por los actores clave y su ascenso hacia lugares de liderazgo en el marco de la renovación generacional del profesorado que se produjo a raíz de la intervención del gobierno de facto que sucedió al peronismo. La búsqueda de mecanismos que movilizaran la apertura de nuevos espacios – carreras, departamentos, cátedras, institutos- que instalaran sus propios enfoques sobre diseño tiene que ver con la particular relación entre dirigencia y estudiantado planteada en ese período (Buchbinder 2005: 170). En este sentido se indicarán los antecedentes en esa relación, las metodologías y los referentes adoptados, las formas en que se buscó propagar un vocabulario apropiado y específico de los diseñadores, y los diferentes grados de autoridad –rector, decano, titular, integrante de comisiones-. Vale decir indagaremos en las derivaciones de un poder legitimado hacia las formas de organización, las experiencias de enseñanza y los planes de estudio acordes a sus sistemas de creencias (Clark 1983: 25).

Por último, con el fin de comprender el grado de circulación de ideas sobre “diseño” en nuestro país y su proyección en la universidad de los '60, dedicaremos un apartado sobre la literatura que frecuentaban los actores, revisando los autores y sus correspondientes ediciones locales. Prestaremos particular atención al rol que asumió la revista *summa* como medio de divulgación para el diseño, a los canales de difusión del trabajo de Maldonado en Europa y a otras publicaciones afines. Tomando en cuenta que los procesos de cambio disciplinar se ponen en evidencia en la diferenciación terminológica, nos detendremos en el vocabulario utilizado en las cátedras universitarias y en esas publicaciones especializadas (Clark 1982: 122). Intentaremos, a lo largo de este capítulo, reconstruir los momentos en los que se planearon las nuevas cátedras y departamentos reconociendo las posiciones tomadas según sus trayectorias por los alumnos, profesores y graduados de arte, ingeniería y arquitectura. En esta “mirada internalista” buscaremos constatar la suma de decisiones parciales que dieron origen a los cambios en cada universidad, constatando demandas de

otros sectores que devienen en fuerzas que movieron los sistemas tal cual estaban (Clark 1983: 20).<sup>15</sup>

En el tercer capítulo indagaremos en los departamentos de diseño en las empresas privadas, abordando dos casos particulares, Olivetti Argentina y SIAM como dos grandes compañías que en el período '50-60 orientaron las prácticas y los discursos sobre diseño. En el primer caso nos remitimos a los orígenes de Olivetti en Italia, con el fin de detectar si se produjeron vínculos entre esta empresa y los representantes del movimiento moderno italiano. Analizaremos cuáles fueron los motivos que dieron lugar a esa relación y cómo influyó la misma en las prácticas de la empresa y en los diseñadores locales, quienes tomaron el caso como referente de diseño. Respecto de Olivetti Argentina en particular, analizaremos la creación de su planta fabril aprovechando el marco de industrialización acelerada que el país propuso, que conllevó a su vez a un rápido proceso de concentración económica (Bellini y Rougier 2008: 204).<sup>16</sup>

Analizaremos algunos productos –máquinas de escribir- como intermediarios de un discurso, y los criterios seguidos por los actores locales –el ingeniero Pablo Tedeschi y el arquitecto Carlos A. Méndez Mosquera- para determinar la aprobación de los mismos, así como su difusión e identificación como paradigma válido. En ese sentido observaremos los productos como soluciones frecuentadas como modelo a seguir, citadas por los propios actores, asumiendo como propia la reflexión de Pinch y Bijker acerca de que el éxito de un producto o artefacto no es lo que explica su existencia, sino precisamente lo que debe ser explicado (2004: 30). Asimismo nos valdremos del caso Olivetti para compararlo con el de otras empresas internacionales como la norteamericana Westinghouse -cuya propuesta fue divulgada en la revista *summa*- y las alemanas Braun y Lufthansa –diseños realizados por egresados y profesores de la HfG que dirigía Maldonado-. En este sentido analizaremos las zonas de confluencia de actores en estos ámbitos y los sistemas de valor que ellos les asignaban, así como las definiciones sobre “diseño empresario”, “imagen de empresa” y “diseño corporativo” dictadas situacionalmente como propias del diseño aplicado a la empresa.

---

15 Señala Clark que incluso el surgimiento y el temprano desarrollo de formas nuevas requiere una buena dosis de análisis internalista si hemos de captar la diferencia entre lo significativo y lo trivial (1983: 21).

16 Entre 1958 y 1962 la producción de maquinarias y equipos creció a un ritmo superior al 8% anual (Bellini y Rougier 2008: 204).

Sobre SIAM analizaremos dos momentos de renovación que se dieron en contextos de “expansión vertiginosa” y “revolución organizativa” (Rougier y Schvarzer 2006: 57). Identificaremos la presencia los grupos y personas que en mayor o menor medida se hicieron presentes en esos momentos, relacionados con Maldonado y/o con los postulados del “movimiento moderno”. El primer momento se sitúa a principios de los ´50, cuando se realizó un convenio con Westinghouse para actualizar el sistema de trabajo; y el segundo cerca de los ´60 en el marco de la reorganización general de la empresa, mediante el seguimiento a uno de sus impulsores, el ingeniero Guido Di Tella. Como hemos señalado anteriormente, en esta etapa creó una agencia satélite, denominada Agens, dedicada a coordinar el diseño integral de los productos. Sobre ella analizaremos la circulación de artistas, arquitectos e ingenieros entre la universidad y la empresa, sus formas de relación y sus concepciones publicadas en medios especializados, tal como los trabajos de los ingenieros Franz Memelsdorff y Tedeschi, ambos integrantes de SIAM.

Sobre los estos dos casos -Olivetti y SIAM- analizaremos las posiciones tomadas por los actores al definir el rol del diseño en la producción de los objetos, e indagaremos en las preguntas que se hicieron para definir sus características, usos y funciones. Pondremos en consideración el carácter socio-técnico que alcanzan estos debates acerca de las cualidades de los productos, las corrientes discursivas que éstos implican, y la puesta en circulación de los mismos entre los productores y hacia los usuarios. Vale decir que estudiaremos las decisiones tomadas por los diseñadores en la resolución de los productos desde su naturaleza técnica y social, desde su definición en tanto el objeto técnico, situado en contextos sociales y económicos que constituyen diferentes configuraciones de una red (Callon 2008: 154)

En el cuarto capítulo nos detendremos en los primeros años del CIDI como una entidad de Estado, nacional con proyección regional, inscripta en el área de la investigación en tecnología industrial. Estudiaremos el contexto en que se produjo su apertura, y la circulación de actores –ingenieros, artistas, empresarios- en la definición de los objetivos del centro y su línea programática de acción hacia el apoyo y promoción del diseño mediante la cooperación entre industria y Estado. Analizaremos los postulados sobre investigación, la promoción de un discurso común y las prácticas implementadas alrededor del mismo. En primer término presentaremos el surgimiento del INTI, el impulso que tuvo durante el desarrollismo y la presencia de organismos internacionales como la Organización

de las Naciones Unidas, ONU, y la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, UNESCO.<sup>17</sup> Analizaremos la realización de convenios y las estrategias de intercambio y la apertura hacia la creación de centros especializados que tendieran lazos entre la industria y el Estado, dando apoyo financiero y de infraestructura. Así veremos cómo estos actores apostaron a la posibilidad de renovar el sistema tecnológico en vistas del desarrollo. Trazaremos un panorama sobre la importancia que alcanzó la “planificación como ideología” y el rol desempeñado por esas agencias internacionales como promotoras de iniciativas para la región (Suasnábar 2004: 38).

Analizaremos la influencia de estos actores como integrantes de los cuerpos directivos, de los cuerpos asesores, y de los equipos organizadores de las primeras acciones emprendidas (exposiciones, concursos, seminarios, publicaciones y otros). Aquí indagaremos en la trayectoria del impulsor del centro, el ingeniero Basilio Uribe, y en sus contactos con los artistas concretos, los docentes universitarios y los empresarios, que le permitieron convocar equipos para gestionar la propuesta de creación del CIDI. Observaremos la conformación del Comité Asesor tomando en cuenta que el entramado de relaciones sociales entre la universidad y la empresa privada analizado en los capítulos anteriores, puede presentarse como un aspecto “indivisible” del marco social originario de una agencia estatal (Elias 1982: 170).<sup>18</sup> Nos adentraremos en la reglamentación y en su funcionamiento, poniendo en consideración las corrientes discursivas afines al movimiento moderno. En ésta misma línea veremos el intercambio que se hizo con protagonistas de otros centros de diseño recientemente inaugurados en Europa, la convergencia de actores hacia la HfG y las asociaciones de diseñadores y el surgimiento de la Asociación de Diseñadores Industriales de la Argentina, ADIA. A partir de ellos buscaremos reciprocidades y apoyos entre especialistas, universitarios y técnicos que estaban en proceso de organización, en procura de la difusión de sus ideas, cuestionando, en vistas al futuro, la posición heredada de la industria del pasado (Schvarzer 2000: 230).

Indagaremos sobre los criterios utilizados para seleccionar los productos a exhibir y los juicios de valor aplicados en la selección de objetos en concursos. A este respecto

---

17 En adelante ONU y UNESCO.

18 Señala Elias que las instituciones estatales se desarrollan en la más estrecha conexión de los entramados comerciales e industriales. Desde un punto de vista sociológico, el desarrollo de la organización político-estatal el de las disposiciones profesionales son aspectos indivisibles de la evolución de un único y solo marco social funcional (1982: 170)

analizaremos los problemas planteados y las pautas determinadas por los actores como soluciones útiles o deseables insertas en el sistema tecnológico que los involucraba (Hughes 2008: 103). También veremos el rol central que tuvieron en el CIDI algunos actores provenientes de la enseñanza universitaria y de las empresas, así como el lugar que alcanzaron sus intermediaciones en muestras, concursos y otras actividades como los seminarios de capacitación dictados por los colegas europeos -y en particular por Maldonado- que tuvieron gran convocatoria. Nos detendremos en la reconstrucción de los temas de esos seminarios, la metodología utilizada en ellos y los juicios de valor expresados por los propios actores que los cursaron. En este sentido, intentaremos mirar los esos seminarios como antecedentes sobre los que se sentaron las bases para la promoción de una carrera de diseño dentro del centro estatal. La iniciativa era un intento por independizar el diseño de otras disciplinas y situarlo en el ámbito de la producción tecnológica, alejado de la burocracia académica universitaria. El caso nos puede ayudar a pensar la forma en que los actores pensaban la institución, y del “sentido común” de quienes promovieron estos cambios innovadores (Krostch 2001: 41).<sup>19</sup>

Por último, en las conclusiones repasaremos los diferentes grupos analizados y su interrelación, los liderazgos en cada ámbito de sociabilidad y los discursos seguidos por ellos, sin dejar de lado los tipos de intermediación encontrados, los paradigmas seguidos y las franjas de tensión detectadas. Intentaremos en este sentido dar cuenta de las perspectivas y experiencias de los sujetos que formaron la institución Estatal, comprendiendo al Estado desde los hombres y mujeres que produjeron y reprodujeron sus prácticas (Boholavsky y Soprano 2010: 30). Veremos así la relevancia que alcanzan los seguimientos realizados y la reconstrucción de la trama de relaciones en el estudio sobre los modos en que se construyeron. Repasaremos la función multiplicadora de esos discursos en cada uno de los espacios frecuentados, en la conformación de un sistema de creencias comunes cuyos lazos se extendieron, a raíz de la circulación de estos actores, entre los emprendimientos colectivos, la universidad, la empresa y las agencias estatales.

Haremos énfasis en algunos aspectos surgidos del análisis de estas tramas de relaciones, haciendo hincapié en los vínculos detectados entre estos actores y los distintos espacios por los que circularon. Intentaremos dar cuenta del Estado como un espacio “polifónico” en el

---

19 Krostch se pregunta qué sería de la toma de decisiones, del planeamiento y de la evaluación en la educación superior si no hubiese un sentido común construido por quienes estudiaron los ritmos de cambio y estilos de innovación (2001:41).

que se producen interacciones con otras agencias, de las continuidades y quiebres existentes y de quiénes formaron la agencia estatal (Boholavsky y Soprano 2010). Respecto de estos actores sociales, prestaremos especial atención a sus identidades sin dejar de lado sus relaciones afectivas, a las que consideramos relevantes “en el estudio de los académicos como profesionales universitarios y de los profesionales como funcionarios estatales” (Frederic, Graciano y Soprano 2010: 20) Revisaremos la influencia de los actores en la definición de estrategias de enseñanza en las universidades, las modelos seguidos para el diseño de bienes materiales en las empresas, y, fundamentalmente los criterios propuestos en el CIDI como zona de confluencia entre ellos. A partir de ese espacio veremos cómo se dieron los intercambios mediante los que se acordaron definiciones, juicios de valor, pautas y estrategias de promoción desde una agencia estatal. (Neiburg y Plotkin 2004: 24).

Para finalizar, cabe señalar que dadas las múltiples zonas de circulación estudiadas en este trabajo, y el gran caudal de nombres e instituciones citadas, decidimos apoyar el texto con cuadros esquemáticos que presenten a modo de constelación o red las diferentes tramas. Estos esquemas permitirán al lector visualizar los datos estudiados facilitando el seguimiento del texto y los recorridos planteados, así como detectar las repeticiones y la presencia de los mismos actores, en diferentes espacios sociales. Del mismo modo, incorporamos algunas imágenes de objetos, artefactos y productos que, consideramos, operaron como intermediaciones desde y hacia los actores. Su visualización no servirá de sustento para explicar los sistemas de ideas que ellos asignaban y ponían en circulación.

## **Síntesis**

El trabajo se propone analizar las diferentes relaciones entre la universidad, el Estado y la empresa al momento del surgimiento del diseño como actividad profesional haciendo hincapié en las trayectorias personales de quienes abrieron departamentos, cátedras, institutos y carreras en esos diferentes ámbitos.

En este sentido se trata la reconstrucción de los sistemas de relación, y a partir de ello del reconocimiento de las posiciones relativas entre los actores, los liderazgos e ideas que los reunieron. Para ello recurrimos al análisis de los documentos producidos por las instituciones, manifiestos, artículos y libros publicados, y testimonios de los propios actores en revistas especializadas, así como a los bienes materiales que eligieron como



modelos de objetos técnicos y los que pusieron en circulación como diseñadores, deteniéndonos en las claves de sus discursos y definiciones para comprender situacionalmente sus posiciones dentro de la trama. Así el énfasis se pone en rastrear las trayectorias e identificar en ellas algunos factores determinantes de las políticas que involucraron prácticas, métodos de enseñanza y promoción planteados desde la universidad y la empresa, y la agencia estatal.

## **Agradecimientos**

Quisiera expresar en primer término mi profundo agradecimiento al Director de esta tesis, Germán Soprano. También al equipo de tesistas e investigadores con quienes compartimos generosos espacios de intercambio en las mañanas de los sábados.

Y a Alejandra Gaudio, quien me acompaña.

## **Capítulo 1**

# **EL LIDERAZGO DE TOMÁS MALDONADO EN LA CONFIGURACIÓN AUTÓNOMA, ACADÉMICA Y PROFESIONAL, DEL DISEÑO INDUSTRIAL Y DE LA COMUNICACIÓN VISUAL**

## **Introducción**

Una figura emergente al analizar el arte argentino de los años '40 en nuestro país es Tomás Maldonado. Fue quien lideró la ruptura con los cánones del arte “tradicional” y dio lugar a la avanzada del Arte Concreto-Invención, una apuesta a un arte del futuro cuyo fundamento tenía anclaje en el constructivismo ruso –experiencia en que se dictaron las primeras definiciones sobre diseño-. Del mismo modo si miramos los liderazgos en la conformación de los distintos espacios de diseño en universidades, empresas y agencias estatales, la figura de Maldonado vuelve a sobresalir como articuladora de los discursos sobre la profesión y hacedora de las primeras prácticas en los años '50. Como veremos a lo largo de este capítulo, Maldonado rompió con las “vanguardias” de principios de siglo y redefinió las relaciones entre arte y técnica para proclamar la autonomía del diseño como disciplina.

Nos preguntamos entonces acerca de las implicancias de su accionar en esos medios intelectuales, públicos y privados, y sobre la influencia de los grupos que integró y lideró

en la consolidación de la nueva disciplina. Verónica Devalle sostiene que la vinculación de Maldonado con los inicios del diseño debe inscribirse sólo en términos biográficos. Al respecto señala como “inversión de pruebas” atribuirle a los artistas concretos el inicio de las prácticas de diseño en nuestro país, y considera que “una biografía siempre se encuentra acompañada de un proceso social” (2009: 136). Por otro lado, vemos que Lomnitz pone a consideración los distintos tipos de dependencia en los vínculos interpersonales - entre líderes y seguidores, entre jefes y subordinados- y los observa como determinantes propios de los sistemas de relación. Las posibilidades de ganar el acceso a las instituciones burocráticas, señala, están íntimamente ligadas a esos vínculos, a los que tipifica entre relaciones verticales y relaciones horizontales.<sup>20</sup> Comprueba así, desde la observación empírica, que el análisis de las relaciones horizontales permite maniobrar en distintos niveles de poder y movilizar recursos de otros sistemas para establecer el propio juego de los actores. Las relaciones de amistad, los colegas, los líderes y los familiares de los líderes tienden lazos entre lo público y lo privado, “los intermediarios de un sector tienen amigos que son intermediarios en otro sector”, afirma (Lomnitz 2005: 235). Vale decir que mediante el análisis sobre la organización de las redes, sobre su evolución y sus liderazgos, podemos comprender el modo en que los actores administran recursos de todo tipo para instituir nuevos saberes.

Así pues, mediante la reconstrucción de la trayectoria de Maldonado, desde su liderazgo en el Arte Concreto-Invención hasta su injerencia en la HfG, procuraremos dar cuenta del surgimiento de una nueva forma de conocimiento específico y de su formalización. En ese transcurso, Maldonado circuló en las esferas públicas y privadas legitimando en su accionar su sistema de ideas y forjando la nueva disciplina. Dejó así una impronta de saberes y prácticas en los sectores intelectuales y académicos, y tuvo gran influencia en el surgimiento del CIDI. Como señalan Neiburg y Plotkin, hacia dentro de esos espacios de “intersecciones múltiples” los actores generan grupos de discípulos y “constructores” de

---

20 En referencia a la Universidad Autónoma de México, Lomnitz plantea las interrelaciones entre las agrupaciones estudiantiles militantes y los líderes políticos que facilitan su ingreso a la administración pública. Hace extensiva esta forma de organización social a los grupos tecnológicos y profesionales. Señala cómo las redes que se basan en la lealtad a un tutor pueden transformarse en grupos de trabajo que devienen en columna vertebral de las corporaciones estatales, de los equipos técnicos en los ministerios y de las instituciones educativas y científicas (2005: 230).

una nueva forma de saber (2004: 18).<sup>21</sup> Estos grupos fueron los que promovieron las experiencias de origen sobre el diseño en las universidades, las empresas y las agencias estatales. Nos detendremos entonces en esas múltiples zonas de contacto, y mediante el seguimiento a Maldonado, intentaremos dar cuenta de los saberes y formas de vinculación sobre los que se produjo esa nueva forma de conocimiento. Asimismo, respecto de los alcances de la red, intentaremos detectar las personas cercanas a Maldonado que llegaron a producir las prácticas dentro del Estado, en interlocución con las normas que este impuso (Boholasvky y Soprano 2010: 24).

El Arte Concreto-Invención estuvo formado por un grupo de pintores, poetas y escultores que se autodefinió como vanguardia, retomando las experiencias artísticas europeas de principios del siglo XX. Bajo una severa crítica a los vanguardistas que habían abandonado la actitud combativa, los concretos se presentaron en sociedad mediante la publicación de manifiestos y la realización de exposiciones en talleres, casas particulares, y galerías de arte. Nos proponemos el análisis de esos espacios como lugares de acercamiento y vinculación, directa o indirecta, entre los principales actores que años después impulsarían la apertura de agencias de diseño. Indagaremos en los sistemas de ideas comunes que fueron cultivando, en sus posiciones políticas tanto como opositores al gobierno conservador y el peronismo como al arte “oficial” vigentes en ese momento.

Siguiendo la trayectoria de Maldonado, veremos el modo en que emergió en el liderazgo en el Arte Concreto-Invención y después en la génesis del diseño nacional e internacional. En la reconstrucción de ese recorrido, iremos analizando las posiciones adoptadas en los diferentes manifiestos, identificando situacionalmente sus afinidades y oposiciones, y la influencia de las ideas de los movimientos europeos en esos escritos. Reconstruiremos sus relaciones interpersonales, los actores clave que lo contactaron con instituciones privadas y estatales donde intentó promover el Arte Concreto-Invención y el diseño, buscando legitimarlos en diferentes tipos de agencias. Indagaremos asimismo en las trayectorias sus grupos cercanos con el fin de detectar los grupos de confianza de segundo o tercer nivel que estimularon y apoyaron las iniciativas de abrir espacios de promoción del diseño en ámbitos públicos y privados (Lomnitz 2005: 233). Intentaremos descifrar cómo estos sujetos intermediaron en los ámbitos intelectuales, las universidades, las agencias

---

21 Señalan Neiburg y Plotkin: si la figura del intelectual remite a un tipo de formación general, que puede o no tener a la universidad como ámbito principal de acción, la figura del experto evoca especialización y entrenamiento académico (2004: 15)

estatales y las empresas nacionales y trasnacionales, abriendo espacios de discusión sobre el nuevo saber disciplinar.

Desde la participación en el Arte Concreto-Invención hasta su liderazgo en la escuela de diseño alemana HfG Ulm enfocaremos las principales definiciones sobre arte y sobre diseño, las redes de contacto que se fueron dando, los compromisos políticos y los momentos de construcción y ruptura, haciendo hincapié en las definiciones sobre “invención” y su asociación al constructivismo ruso, la adscripción al movimiento moderno y la concepción del diseño como vehículo y parte de una “revolución social”. Intentaremos dar cuenta de su lectura sobre los objetos, artísticos y de diseño, y de la coherencia en la definición del rol social de ambas inscripciones cuya matriz abarca múltiples aspectos, formales, simbólicos, estéticos, inserción social, resolución técnica, abriendo una secuencia de reflexiones acerca de los elementos que los constituyen, el tiempo y espacio en que se insertan y los procesos mismos de realización.

### **1.1. Tomás Maldonado, pensamiento y definición**

¿Cómo llegó Maldonado al diseño industrial? Para responder esta pregunta indagaremos en la conformación del Arte Concreto-Invención, haciendo hincapié en las definiciones más importantes dadas entre 1944 y 1948 que lo vincularon y que, consideramos, prefiguran su arribo al diseño. Desde sus estudios secundarios con orientación en artes plásticas hasta la publicación de las primeras definiciones, su trayectoria estuvo impregnada por actitudes contrapuestas a las prácticas y métodos propios del circuito del arte vigente en el medio local, y sus relaciones interpersonales fueron consecuentes en la búsqueda de espacios de renovación y de actualización. En esas relaciones podremos distinguir, con matices, dos grupos afines, a los que podríamos identificar como los artistas y los estudiantes y graduados de arquitectura. El primero se comenzó a formar desde su época de estudiante en la Escuela Nacional de Bellas Artes Manuel Belgrano de Buenos Aires, donde Maldonado compartió sus estudios con quienes serían en el futuro los integrantes de la Asociación Arte Concreto-Invención. Eran estudiantes entre 16 y 18 años comprometidos con los tiempos políticos, que compartían su oposición a los avances del nacional-socialismo en Europa, y a las expresiones de adhesión a esos movimientos en nuestro país. A su vez, su

preocupación política chocaba con la tradición de enseñanza del siglo XIX que se impartía en la Escuela Nacional, cuyo eje era la enseñanza de dibujo, pintura y escultura basada en la “representación” –imitación- de la naturaleza. Estos estudiantes estaban interesados, por el contrario, en expresiones que para ellos tenían que ver con lo futuro, como lo eran las experiencias artísticas de los primeros años del siglo XX entre las que se contaban los pintores cubistas, constructivistas y abstractos, y la enseñanza practicada en la escuela alemana Bauhaus.<sup>22</sup>

Como era costumbre en la época, gran parte de estos estudiantes siguió su formación, en la Escuela Nacional Prilidiano Pueyrredón, donde enseñaban dibujantes y pintores ya conocidos y de prestigio en el medio local como Lino Spilimbergo y Antonio Berni, a quienes si bien muchos de ellos respetaban, también cuestionaban. En 1941, Maldonado y su compañero Alfredo Hlito, decidieron abandonar sus estudios, enfrentados con su profesor de dibujo y con las autoridades de la escuela. Hlito era un incipiente pintor de 18 años que cuestionaba el “academicismo” de la escuela, escribía sobre pintura y era solidario con los cuestionamientos de Maldonado, ambos reforzaron así su relación de amistad. El abandono de la Escuela fue el principio visible de una pugna que se radicalizó cuando publicaron el “Manifiesto de los cuatro jóvenes”, escrito por Maldonado y firmado por Hlito y sus compañeros Jorge Brito y Claudio Girola, en protesta por el jurado del XXXII Salón Nacional del Gran Premio Nacional de Artes Plásticas, lo que les valió la separación de la Academia Nacional de Bellas Artes que habían integrado hasta entonces.<sup>23</sup>

El manifiesto alcanzó un alto tono de confrontación, representativo del ánimo de quiebre y de una pronunciada necesidad de estos actores por encontrar otras nuevas formas de expresión. Era un texto breve, de tres párrafos, muy combativo, en el que desde el principio se subrayó la juventud del grupo como expresiva de un impulso por lo nuevo - “está la pasión y el verbo: la obra no existe, no puede existir todavía/ nada podemos dar porque nada tenemos: estamos en la edad desnuda de nuestras vidas”-, para luego expresar

---

22 Admiraban los catálogos de las muestra *Abstraction, création, art non-figuratif* de 1932 en París y *Cubism and Abstract Art, Nueva York*, 1936, así como el libro publicado por Arp y El Lysinski, *Dir Kunstismen*. (Lucena 2009: 172)

23 Claudio Girola se dedicaba a la escultura, y compartía con Maldonado su formación en la Escuela Manuel Belgrano, Brito compartía el interés por el arte y las rupturas vanguardistas.

El jurado al que cuestionaban estaba integrado por Lino Spilimbergo, Rodolfo Franco, Alfredo Franco, Alfredo Williams y Francisco Vidal. El premio adquisición fue otorgado a Raúl Mazza. (Escot 2007: 24)

el objeto y definir a su adversario -“venimos a decir que los que tengan que irse que se vayan, a obligar a suicidarse a los señores de la ‘panza moral’, del centímetro y del Haber”-. En el segundo párrafo el texto hizo referencia al premio otorgado y cuestionó directamente la elección y la integración del jurado, argumentando su desacuerdo -“lo que realmente nos revela es la existencia del tipo cretino y tartufo en el arte, es la orientación artística que pretenden imponer estos señores al consagrarse a sí mismos”-, para definir en el tercero, respecto de la vanguardia “acusamos también a todos los pintores ‘vanguardistas’ de la pasada generación por haber traicionado las inquietudes de sus primeras épocas, de aceptar hoy complacientes sillones y cátedras, de estrangular, en suma, las ilusiones de una juventud, quizás demasiado crédula, que tuvo fe en ellos.” (Maldonado 1997: 33)

Así el grupo de Maldonado irrumpió como una nueva generación que repudiaba a la organización oficial; se autodenominaron “vanguardistas”, condición que a su entender les cerraba la posibilidad de acceder a las instituciones, ya que para ellos esa condición no se podía negociar y en éstas se negociaba. Lo que les daba ese carácter íntegro – “insobornable”- era su “juventud”, que además, como señalaba la frase de cierre del manifiesto, les aportaba el espíritu combativo del “artista de conducta insobornable para ayudarlo a quebrar todos los límites” (Maldonado 1997: 33).

Nos interesan particularmente tres aspectos de esta primera declaración: el primero se refiere a las características propias de la publicación, en cuya escritura se reconoce una práctica frecuentada por las corrientes artísticas europeas de la época. Los principios declarados y las rupturas expresadas recrean los formatos utilizados en las primeras décadas del siglo XX, cuando los artistas comenzaron a teorizar alrededor de sus propias prácticas. El manifiesto quedó desde entonces caracterizado como una declaración pública apasionada cuyo punto de partida era proclamar los principios con vehemencia para alcanzar un cambio radical en la relación entre arte y sociedad. La intención era que el escrito pusiera al descubierto la nueva práctica y fijaba los principios y fundamentos de la innovadora propuesta artística.<sup>24</sup> El segundo aspecto a destacar es que si bien estos actores reconocían los antecedentes de la vanguardia, la interpretaban como una forma corruptible, lo que les quitaba su esencia, ya que para su entender “vanguardia” implicaba “revolución”. El tercero

---

24 El manifiesto tiene además un carácter sacro cuando se expone el santísimo sacramento a la adoración de los fieles se dice mañana habrá manifiesto. Sobre este tema ver también (González García-Calvo Serraller y Marchán Fiz, 2003).

es la decisión de irrumpir como grupo joven –Maldonado tiene entonces 22 años- que llegó para romper con las tradiciones artísticas establecidas y ejercer su libertad de hacer, algo crucial para las vanguardias (Hoschbaum 1998:11).

Ese primer manifiesto sentó las bases para un debate en el que participaron poetas y artistas plásticos, integrándose un grupo que se pasó a llamar *Arturo* y que publicó una revista del mismo nombre, considerada como la antesala de la vanguardia concreta.<sup>25</sup> La revista permitió al grupo introducir sus intereses literarios y plásticos, y fue el vehículo que sirvió para plantear los puntos comunes entre sus hacedores. Se autodefinió en su bajada como “revista de artes abstractas”, por lo que quedaría instalada entre los artistas como la primera en este tipo en editarse en América Latina. En la que se dieron dos definiciones que resultaron claves para acciones futuras del grupo: “inventar” e “invención”. Por “inventar”, “hallar o descubrir a fuerza de ingenio o meditación, o por mero acaso, una cosa nueva o no conocida /hallar, imaginar, crear su obra el poeta o el artista”, por invención, “acción y efecto de inventar /cosa inventada/ hallazgo” (AA.VV. en Escot 2008: 32).

Así se definió la acción de “inventar” como un proceso razonado de búsqueda, cuyo hallazgo era innovador, la proclama concluía: “invención contra automatismo”. Se ubicaba a favor de superar las vanguardias anteriores, -cubismo, expresionismo- para alcanzar una nueva dimensión en la obras de arte.<sup>26</sup> Lo que se propusieron los artistas concretos bajo el concepto de “inventar” era dejar de lado el objeto artístico “representativo” de la naturaleza para dar lugar a otro que emergiera en su “propia realidad ontológica”, lo que afianzó la necesidad de buscar una “forma constructiva pura”, y se sostuvo en una producción plástica que fue presentada en sociedad en el año 1945.<sup>27</sup> Si bien la revista tuvo un único número, suficiente para fijar las diferencias dentro del grupo, alcanzó su cometido de formalizar los primeros postulados. En septiembre de 1945 Maldonado junto a su hermano, el poeta y ensayista Edgar Bayley más el pintor Manuel Espinosa, Girola y Hlito, en reafirmación de

---

25 En el grupo estaban el pintor uruguayo Carmelo Arden Quin –estaba en Bs As desde 1938 con el objetivo de estudiar letras- y los artistas Gyula Kosice, Enio Iomi y Edgar Bayley. En un principio compartieron una intensa actividad literaria.

26 El término automatismo se refiere a los métodos intuitivos de los surrealistas y de los expresionistas

27 Se forma un grupo que comenzará por denominarse invención, al que Maldonado consigue agregarle concreto, convenciendo a Arden Quin, que según me dijera no estaba de acuerdo con ello. Maldonado quiere agregar Concreto porque Invención resultaba un concepto algo ambiguo. Lo que deseaba recalcar era que se trataba de una invención No-Figurativa, CONCRETA, sin ningún resabio figurativo. Maldonado, tal vez porque ya conoce mejor a los concretos a través de las informaciones y materiales que dispone, siente admiración por artistas como Mondrian y Vantongerloo, a quienes considera maestros indiscutibles. (Mele 1999: 75) Mayúsculas en el original.

sus ideas marxistas sobre inventar y concretar, identificados como “artistas y escritores del movimiento arte concreto”, y profundizando su actitud participativa, anunciaron en el periódico *Orientación* su afiliación al Partido Comunista Argentino, PCA; señalaron<sup>28</sup>

“es una fuerza nacional al servicio de la libertad y el desarrollo cultural de nuestro pueblo; porque ha luchado y lucha a diario contra las tendencias regresivas que envilecen la existencia humana y traban su desenvolvimiento físico y espiritual; porque el pensamiento marxista-leninista que el P. Comunista practica, exalta la grandeza y la capacidad realizadora del hombre y niega las ficciones que, en todos los campos, lo humillan y esterilizan, y, finalmente porque el P. Comunista afirma la fraternidad y el júbilo creador, amplía y densifica el espíritu, ensancha al infinito sus posibilidades inventivas y prefigura nuevas formas de sensibilidad y de vida” (Maldonado en Escot 2008: 38)

El grupo liderado por Maldonado veía el Partido Comunista como el ámbito propicio para alcanzar la realización del hombre, la idea era que el partido promoviera y apoyara el trabajo del Arte Concreto-Invención, tal como sucediera en Rusia en los años de la revolución de 1917, cuando el Estado socialista promovió el constructivismo, movimiento que inspiraba al grupo, así como la Escuela Vjutesmas, que indagó en el arte nuevo para una sociedad técnica.<sup>29</sup> En 1945, en un artículo de opinión publicado en su propia revista, *Asociación Arte Concreto-Invención*, los concretos se declararon provenientes de “las tendencias más progresistas del arte europeo y americano”, contra “todas las formas que impliquen una regresión” y, en vistas de la finalización de la Segunda Guerra Mundial se pronunciaron hacia “un tiempo de reconstrucción y de lucha” (Maldonado 1997: 37).

Recapitulando los escritos hasta aquí analizados observamos tres componentes: por un lado una aseveración sobre lo que era combatido, que siguió el estilo de los manifiestos de

---

28 Inventar y concretar son términos que nos remiten a la crítica que hicieran estos actores al arte instituido y a los que sitúan el objeto artístico como bien de consumo. Dan cuenta de su intención que popularizar las expresiones de un arte revolucionario, no elitista, y por disponer los medios que hicieran posible alcanzar el goce de la producción y recepción del arte y al postulado de la pintura concreta por presentar la realidad objetiva del arte, y constituir el ámbito de lo humano.

29 Desde 1943 el Partido Comunista Argentino tenía como perspectiva construir un frente democrático antifascista. El contacto de los concretos con el PCA se dio presumiblemente a partir de Juan José Reales, un dirigente de esa política frentista antifascista. Este dirigente había participado de las Brigadas Internacionales en España, fue delegado en de la Juventud Comunista y desde 1941 era secretario de la organización (Tarcus 2007: 557).

Por otra parte, también es probable que se haya dado por el contacto con el poeta, pintor y dibujante Raúl Lozza quien desde 1933 estaba afiliado al partido y en 1948 firmaría junto a su esposa y sus hermanos, el Manifiesto Invencionista. Lozza era unos diez años mayor que Maldonado.

Sobre la participación de Maldonado en el Partido Comunista ver los trabajos de (Longoni y Lucena 2009) y (Lucena 2009).



los primeros años del siglo, relacionada con el rechazo al arte instituido, los desvíos de los “vanguardistas”, la imitación de la naturaleza “representación”, y las expresiones artísticas intuitivas -los “automatistas”-; por otro lado la apuesta a la reflexión sobre el hacer como una búsqueda no intuitiva -“invención”- como posibilidad liberadora -“júbilo creador”, que conduce a un mundo renovado y mejor -“nuevas formas de sensibilidad y de vida”-; y por último, como resultante de los dos anteriores, la radicalización del enfrentamiento a los grupos nacionalistas y fascistas -los “regresivos”- y la adscripción al PCA como contrapartida.

La primera exposición de la Asociación Arte Concreto-Invención se realizó en el taller de Maldonado: participaron Girola, Hlito, Maldonado el escultor Enio Iommi y la pintora y grabadora Lidy Prati. Esta Asociación los separó del grupo original de *Arturo*, que expuso a su vez en la casa del psicoanalista Pichón Riviere y siguió su propio curso. En marzo del año siguiente, en una muestra en la reconocida Galería Peuser de la ciudad de Buenos Aires, se presentó el Manifiesto Invencionista, y la escisión entre ambos grupos quedó definitivamente sellada.<sup>30</sup> El manifiesto señaló: “La era artística de la ficción representativa toca a su fin. El hombre se vuelve cada vez más insensible a las imágenes ilusorias. Es decir, progresa en el sentido de su integración en el mundo. Las antiguas fantasmagorías ya no satisfacen las exigencias estéticas del hombre nuevo, formado en una realidad que ha exigido de él su presencia total, sin reservas.” (Maldonado 1997: 39).

Así estos artistas dieron por concluida la era de la representación, de la “imagen ilusoria” para dar lugar a una integración del hombre en su contexto -“inserción en el mundo”- que estaría dada por su relación con las cosas reales, concretas: para los “invencionistas” al hombre ya no le interesaban las figuraciones, representación que pertenecía al pasado -“antiguas fantasmagorías”-, ahora, como protagonista absoluto de su tiempo-“presencia total, sin reservas”-, demandaba nuevas formas “estéticas”. En un párrafo siguiente, la era de la representación era calificada como la “prehistoria del espíritu humano”, en contraposición con el progreso, que implicaba la integración con una “realidad”, alejada de las “fantasmagorías” y del arte representativo que “tiende a amortiguar la energía cognoscitiva del hombre, a distraerlo de su propia fuerza. La materia prima del arte representativo ha sido siempre la ilusión” (Maldonado 1997: 39).

---

30 Crispiani identifica a Edgar Bayley como figura clave que definió el invencionismo poético y su relación con el marxismo. Nos remitimos a (Crispiani 2011: 69).

Allí la novedad del Arte Concreto-Invención, que dio por terminada la “ilusión” y exaltó “la vida porque la practica”, es decir es un arte del trabajo -“arte de acción”- que generó la participación activa -“voluntad de acción”- y procuró la relación con los objetos, “habituó a la relación directa de las cosas, y no con las ficciones de las cosas”. Consecuentemente, si lo concreto es “práctica” y “acción” será “arte útil” (Maldonado 1997: 40). En el párrafo siguiente la “invención” es asociada con la “alegría”, el manifiesto declara: “Por un Júbilo inventivo (...) Por un arte colectivo”. Así pues, la técnica del pasado, la de la “representación” es “triste”, “resentida”, “confidencial” y pertenece a un “arte elitista”; la técnica “alegre” pertenece a un “arte autónomo”, “colectivo”, que fundamentalmente “rodea al hombre de cosas reales”. Así vemos la preocupación de los concretos por el medio en que se inscribe el hombre, y la función que delegaron al artista como responsable de insertar objetos en el mundo. Finalmente, la técnica: “A una estética precisa, una técnica precisa. La función estética contra el ‘buen gusto’. La función blanca. Ni buscar, ni encontrar: inventar.” (Maldonado 1997: 40).<sup>31</sup>

En estas declaraciones detectamos la influencia definitoria del constructivismo ruso, vanguardia que involucró artistas, ingenieros y poetas, que a partir de Octubre de 1912 experimentaron la posibilidad de hacer lo que llamaron revolución cultural, y que se había abocado al desarrollo de nuevas formas y métodos artísticos que acordaran con los progresos de la ciencia y de la técnica. Estos vanguardistas rusos buscaron una transformación del arte unida a la transformación de la sociedad y se sostuvieron en la creencia de que los cambios sociales de la revolución debían ir acompañados de transformaciones profundas en una vida en la que el arte sería protagonista activo, integrador de una “cultura material” definida por los objetos de una sociedad técnica. En función de los nuevos tiempos, el pintor, el poeta y el arquitecto tenían que redefinirse hacia la invención de nuevas formas producibles y reproducibles para cambiar la vida cotidiana. Se trató de postular una “revolución de los objetos” hecha a partir de la investigación técnica, que permitiese construir las herramientas, utensilios y artefactos necesarios para la nueva experiencia proletaria.

---

31 El Manifiesto Invencionista estaba firmado por los siguientes artistas –pintores, poetas, escultores, grabadores- e intelectuales, que a su vez participaron de la exposición: Edgar Bayley, Antonio Caraduje, Simon Contreras, Manuel Espinosa, Alfredo Hlito, Enio Iommi, Raúl Lozza, Obdulio Landi –seudónimo del hermano de Raúl y Rembrandt Lozza-, Rembrandt R.V.D. Lozza, Tomás Maldonado, Alberto Molenberg, Primaldo Mónaco, Oscar Núñez, Lidy Prati, Jorge Souza, Matilde Werbin –seudónimo de la esposa de Raúl Lozza-.

Para dar cuenta de los alcances de los constructivistas, nos remitimos al manifiesto publicado en 1921 por Alexander Ródchenko y Varvara Stepánova desde el cual se postuló el programa de acción para buscar la “expresión comunista de las estructuras materiales”, alrededor del “comunismo científico” entendido como “materialismo histórico”, se rechazaba “la actividad experimental alejada de la vida” y buscar la “experimentación real” a partir del material industrial vinculando el trabajo sobre los materiales con la construcción –“función organizacional del constructivismo”-, y entre ambos estaba la tarea urgente, “ideológica” de “construir diseños”. Es decir que en 1921 los constructivistas habían dictado una definición de diseño basada en un uso “ideológico-formal” a partir del material industrial –al que llamaron *tectónica*-, de la realización material –denominado *factura*- y del proceso mismo de esa estructuración –“*construcción*”- (2001: 38).

Así pues, el programa concreto se “reapropiaba (productivamente)” de la apuesta constructivista por la revolución de los objetos, para reorientarse luego al desarrollo de una investigación técnica, para contribuir con herramientas, utensilios y artefactos en la experiencia proletaria que la revolución socialista demandaba (Longoni y Davis 2009: 3). Estas ideas, así como la referencia a Naum Gabo y Antoine Pevsner estarán presentes en los escritos de Maldonado publicados a partir del n°1 del Boletín de Arte Concreto-Invencción.<sup>32</sup> Alineado con el concepto constructivo, reforzando la definición de invención, en otro texto de la revista, Maldonado definió el Arte Concreto como

“el arte socialista del futuro.

El arte concreto es un arte de INVENCIÓN.

El arte concreto es práctica.

La conciencia proviene del mundo pero también opera sobre él, INVENTA. Inventar, no en el sentido de Bergson sino en el de Marx, es decir, PRACTICA, TRABAJO.” (Maldonado, 1997: 50)

–mayúsculas en el original-.

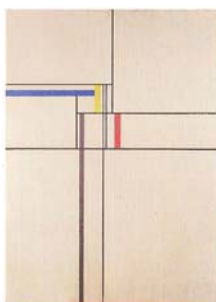
---

32 Gabo y Pevsner fueron los autores del Manifiesto realista de 1920 donde introdujeron el concepto de acción como la verdad más alta y más firme, definieron cinco puntos programáticos del constructivismo y señalaron: el arte está llamado a acompañar al ser humano por todas partes donde discurre y se agita su vida infatigable: en el taller, en la oficina, en el trabajo, en el reposo y en el tiempo libre; los días laborales y los festivos, en la casa y en la carretera, para que la llama de la vida no se extinga en él. (2003: 304)

En el artículo “Lo abstracto y lo concreto en el arte moderno”, publicado en el primer número del boletín, Maldonado analizó el constructivismo y destacó las figuras de Gabo y Pevsner.

Era la reafirmación entre la acción artística y la participación civil, se buscaba instalar una conciencia alrededor del acto inventivo -que se contrapusiera a la representación realista- al cual se llegara mediante la práctica, única vía para llegar al conocimiento. La función social del Arte Concreto-Invención radicaba entonces en demostrar que el hombre, en tanto ser social, tenía capacidad de inventar y producir algo nuevo, de concebir una nueva realidad, el proceso de invención se planteó como acto individual de proyección social, inventar, para ellos como para los constructivistas, era equivalente a revolucionar.<sup>33</sup>

Por eso la invención no podía responder a un momento de inspiración, sino a un proceso sistematizado. Tal como señaló Alejandro Crispiani, los concretos entendieron desde una perspectiva política la invención como una “praxis revolucionaria, de acción destinada a multiplicarse y a dar por tierra con el orden establecido de la sociedad burguesa y capitalista.” (Crispiani 2004: 53) En esta conciencia participativa entra en juego, como poblador del espacio en que habita el hombre, el objeto inventado y producido en el contexto de la sociedad científico-técnica; de modo que, tal como lo hicieran los constructivistas, había una estrecha línea que iba desde aquí a la definición del objeto de diseño industrial.



Tomás Maldonado. Desde un sector. Óleo sobre tela.

En marzo de 1948 Maldonado inició un viaje de tres meses a Europa donde se contactó con importantes intelectuales y pintores, entre ellos un ex profesor de la Bauhaus, el suizo Max Bill.<sup>34</sup> De vuelta en Buenos Aires, Maldonado realizó la Revista CEA de 1949,

---

<sup>33</sup> Señala Crispiani: Al tratarse justamente de objetos concretos que no deberían generar ninguna imagen, no puede decirse que las obras invencionistas prefiguran el futuro, sino que son ya una porción de ese futuro, que no es futuro genérico o indefinido en sus rasgos económicos, políticos o sociales; por el contrario es el futuro de la sociedad sin clases hacia el cual se suponía que se encaminaba la URSS estalinista de los años de la posguerra (2011: 118).

<sup>34</sup> Bill era un arquitecto, pintor y tipógrafo suizo. Se formó en la Bauhaus y fue uno de los fundadores del grupo Abstracción-creación. Durante la Segunda Guerra Mundial residió en Suiza, donde abrió su estudio particular en el que realizó trabajos de pintura y promoción gráfica, entre otras actividades.

publicación del Boletín del Centro de Estudiantes de Arquitectura, en el que dio a conocer su artículo “Diseño industrial y sociedad”, que fue la primera definición al respecto en nuestro país. Allí sostuvo que el diseño industrial “es un fenómeno que deriva de los mejores y más fructíferos recorridos de la cultura del pasado y que apunta sin vacilaciones hacia objetivos claros y bien definidos”. En probable alusión a las experiencias de Vjutesmas y Bauhaus, se lo presentó como punto de unión de las propuestas estéticas más “singulares y renovadoras, el objetivo de muchas de las propuestas más estimulantes en las relaciones entre el arte y la técnica”, a la vez que “viene a ser como la culminación de varios siglos de exploración científica tenaz, sobre las condiciones objetivas y subjetivas de la actividad práctica humana. Por tal razón, nadie debe extrañarse que el diseño industrial esté en condiciones de suscitar interacciones más funcionales, sin abandonar por ello su propio terreno; es decir, interacciones más directas, menos mistificadas, entre la realidad psicobiológica del hombre y su ambiente” (Maldonado 1997: 63).

Respecto de la inscripción del diseño industrial en el arte señaló “no se puede afirmar que dependa de esta problemática; no es, como cree la opinión corriente, una manifestación aplicada, menor –en última instancia infraartística—de unos determinados principios estilísticos, de un arte jerárquicamente superior” (Maldonado 1997: 63). El texto representó un punto de inflexión entre las ideas del Arte Concreto-Invención y un discurso de diseño. Maldonado inscribió una relativa independencia del diseño industrial dentro del arte, e introdujo una equiparación partiendo de la idea de que todas las formas producidas por el hombre alcanzaban la misma “dignidad” y acogiendo en el mundo de la cultura “los adornos, los objetos anónimos, los objetos domésticos”. Para Maldonado, cuando el arte dejara de reflejarse sobre sí mismo y recuperara su función social, cuando se impulsara un “diseño” que se “hiciera” presente en la vida cotidiana, ingresando al universo de la producción de objetos en serie, sería posible la revolución. Así pues, nuevamente encontramos el paralelo con Vjutesmas: “de la misma manera que lo político puede superarse por medio de una politización total del hombre, lo “artístico” solamente desaparecerá cuando el arte consiga extenderse hasta tal punto, que incluso las cosas más recónditas y secretas de la vida cotidiana puedan ser fecundadas artísticamente.” (Maldonado 1997: 64) Fue el cruce del Arte Concreto al diseño, cuando Maldonado propuso una suerte de abandono de la creación artística hacia una actividad del futuro que formaría parte del ambiente cotidiano inscripto en la producción industrial.

“Por otra parte, el diseño industrial aparece hoy como la única posibilidad de resolver, en terreno efectivo, uno de los problemas más dramáticos y agudos de nuestro tiempo, y que es el divorcio que existe entre el arte y la vida, entre los artistas y los demás hombres.”

(...)

“En el futuro, el arte ha de dejar de inspirarse continuamente en sí mismo, y ha de abandonar, de una vez y para siempre, el circuito esterilizante al que hoy se halla sometido, porque de esta manera, y solamente de esta manera, liberándose de este yugo, puede recuperar su función social.

“Su nuevo objetivo ha de consistir sobre todo en inventar formas que pueden ser disfrutadas por todos los hombres...”

Tal como nosotros lo imaginamos, el artista del futuro ha de mirar a nuevos horizontes de creación, entrando en el universo de la producción de objetos en serie, objetos de uso cotidiano y popular, que en definitiva, constituyen la realidad más inmediata del hombre moderno”.

(Maldonado 1997: 65)

Estas frases de Maldonado dan cuenta de la continuidad de su discurso desde el Arte Concreto-Invencción hacia el diseño industrial, la permanencia de una preocupación por el acercamiento del arte al universo de lo cotidiano y la valoración del diseño industrial como expresión de ese acercamiento. Hasta aquí, tomando como base las propias definiciones de Maldonado, hemos visto la relevancia de su concepto de invencción como proceso habilitante de la obra de arte “liberadora”, el rechazo a la mercantilización del arte y a toda intuición “automática”, y su posición activa desde lo político para llegar a erigir un “arte social”, de la vida cotidiana, basado en los intentos constructivistas enmarcados en la Revolución de Octubre. En este sentido inscribimos la producción –y las ideas- de Maldonado en la “imaginación utópica” de una nueva sociedad, enmarcada en un programa político que apostara a una “transformación radical de las condiciones de existencia (Longoni 2007:3). Asimismo planteamos paralelos entre las primeras definiciones de diseño dictadas en los manifiestos constructivistas y la definición de Maldonado, en tanto ambas involucraron reflexiones sobre una sociedad técnica, la influencia de los objetos en la cultura, y los procesos de uso, realización y estructuración.

A continuación nos detendremos en el tipo de intermediaciones que se dieron en el momento de enunciar estas definiciones sobre el arte y el diseño, los modos de relación existentes y el rol de Maldonado como agente articulador de espacios, prácticas y vínculos entre diferentes actores sociales y su incidencia en los diferentes ámbitos en los que circuló,

su relación con el peronismo y la difusión de sus ideas antes de instalarse en la ciudad de Ulm, Alemania.

## **1.2. Espacios de encuentro e intercambio. La trama de relaciones alrededor de Maldonado**

Desde los espacios sociales en los que circularon los actores se pueden analizar las diferentes formas de relación y los niveles de interacción social que en ellos fueron posibles. Allí se produjeron relaciones de intercambio afectivo y laboral que proyectaron los alcances de la propuesta de vanguardia, instalándose discursos y definiciones sobre el diseño. Como veremos, el grupo de los concretos era heterogéneo pero tenían en común tanto la resistencia a las formas conocidas como una idea de inventar objetos con responsabilidad social. Más allá de estar afiliados a un partido político, los integrantes tenían un compromiso activo con la sociedad y se identificaban con las ideas socialistas encarnadas por los constructivistas y la línea de izquierda de la Bauhaus.<sup>35</sup> Respecto de esos espacios presentaremos la circulación de actores en el estudio del arquitecto Amancio Williams y la casa de Tomás Maldonado, la intermediación de Ignacio Pirovano en esos ámbitos y la aparición de espacios en los que se promovieron tempranas prácticas de diseño, la mueblería Comte, el estudio Axis, el Centro de Diseño Comte y las iniciativas para promover centros similares en agencias estatales.

Como hemos señalado en el apartado anterior, los vínculos de Maldonado con el resto de los artistas concretos se dieron de maneras variadas. En primer término, cabe destacar un grupo integrado por artistas plásticos que compartía y cuestionaba la formación “academicista” por haberse circulado por la Escuela Nacional de Bellas Artes y por la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón, en el que estaban quienes mantenían con Maldonado una relación más cercana –Hlito, Girola, Alberto Molemborg- y quienes lo acompañaron en la experiencia de la Asociación Arte Concreto-Invención –Juan Melé, Gregorio Vardánega, Virgilio Villalba-. El segundo grupo, conformado en los

---

35 La línea izquierda de la Bauhaus tiene que ver con los pronunciamientos de Moholy Nagy, alineado con Gropius, respecto de una orientación utópica, quien el año 1929, en referencia al concepto marxista del hombre total propuso determinar la técnica como medio inevitable para un estándar de vida que pudiera dar lugar a la liberación, es decir una propuesta de humanizar la técnica, apostando como los constructivistas a que con los aportes de la técnica se podrían encontrar soluciones definitivas a los problemas del hombre. Ver sobre este tema (Colin 1999: 22).

encuentros en los cafés de Buenos Aires, compartía su interés por la poesía y se iría reorientando hacia la plástica, entre los cuales se cuenta a quienes formaron el equipo de trabajo de la revista *Arturo* y luego de un par de exposiciones conjuntas originaron el grupo Madí –Carmelo Arden Quin, Gyulia Kosice, Roth Rothfus-, y quienes continuaron en la línea de los concretos – Bayley, hermano de Maldonado-. En esta circulación Maldonado intercambió experiencias de diverso orden, sobre las que se fue forjando un cimiento hacia la definición de diseño.

Los concretos experimentaron con materiales, intentaron una pintura que considerara el hombre en el entorno, llevaron a cabo una experiencia poética que por esos años tenía mucho que ver con la valoración de la palabra, y ejercieron el oficio gráfico, que conocían por su formación académica. La posición desde la que desempeñaban estas tareas no era sólo como fuente de trabajo, sino que consideraban, tal como lo hicieran los constructivistas rusos, que había que profundizar la unión entre el arte y los oficios como aproximación social a la vida cotidiana.<sup>36</sup> En este último aspecto, un antecedente relevante en la trayectoria particular de Maldonado fue su breve trabajo como afiliado comunista. Asimismo podemos encontrar alrededor de Maldonado una tercera trama de relaciones, que se suma a la de su formación en las escuelas de arte y a la participación en las tertulias de los cafés de Buenos Aires, y es paralela a la de su liderazgo en la Asociación Arte Concreto-Invenición, que se fue forjando a raíz de su encuentro con los estudiantes de arquitectura alineados con el “movimiento moderno”. En ella es central el intercambio que había en el estudio del arquitecto Amancio Williams, y de allí derivó un sistema de vínculos que fue determinante en la institucionalización del diseño.

A continuación analizaremos estos grupos en vistas a los momentos en que Maldonado pronunció las definiciones analizadas en el apartado anterior. Como se ha mencionado, Maldonado cursó estudios en la Escuela Nacional de Bellas Artes Manuel Belgrano de Buenos Aires con Hlito, Brito y Girola, quienes más adelante lo acompañaron en el

---

36 Melé, Prati, Hlito, Maldonado y Lozza, entre otros, hacían trabajo de diagramación, ilustración y experimentaron con tipografía. Era un medio de vida, pero también para ellos era la experimentación del acercamiento entre el arte y el oficio.

Cabe destacar que la formación de la Escuela Nacional de Bellas Artes incluía saberes relativos a la litografía, el grabado y el aguafuerte, medios técnicos de reproducción gráfica

Más adelante Melé se abocó más a la pintura y a la enseñanza, mientras que Hlito siguió sus tareas como editor y diagramador, Prati se dedicó al diseño de revistas y Maldonado desarrolló sus experiencias particulares y académicas en la HfG.



“Manifiesto de los cuatro jóvenes”. En ese grupo de estudios estaban los pintores de la misma generación Melé, Vardánega y Villalba quienes integrarían la Asociación Arte Concreto-Invención. Estos jóvenes estudiantes vivían en un momento de gran polarización social y política que se proyectó en 1940 en la escuela cuando se llevaron a cabo modificaciones en planes y horarios de las asignaturas. Estos estudiantes protagonizaron entonces una huelga a partir de la cual fijaron su grado de participación y movilización social.<sup>37</sup> Eran tiempos de cambios socioeconómicos para el país, y la dominación neoconservadora mostraba signos de agotamiento, por lo que el contexto político local e internacional fue un motivo de constante referencia en los círculos intelectuales (Graciano 2008: 244). En esta actitud participativa se posicionaron en contra del gobierno conservador y de los sectores fascistas y pro-nazis que se afirmaba en Europa y advirtieron sobre los peligros del surgimiento de grupos similares en nuestro país. En este punto no hay que dejar de lado, como factor disparador, el contexto de crisis del modelo agroexportador que abrió el camino a un incipiente proceso de industrialización incorporando la discusión sobre la técnica y la tecnología en distintos aspectos de la vida social, y poniendo en escena los temas de la producción y el consumo, y los valores de cambio y de uso en la sociedad técnica como proceso modernizador. Estos jóvenes estudiantes buscaban estar dentro de esta discusión, tal como lo hicieran sus referentes europeos, querían hacer teoría sobre sus prácticas, buscaban escribir, y participar en los centros de estudiantes.<sup>38</sup> Al mismo tiempo se sentían convocados por las inquietudes intelectuales y artísticas que compartían, vinculadas con los vanguardistas europeos y la escuela Bauhaus.

Así fue que desde los años tempranos de su formación comenzaron a intercambiar el escaso material disponible sobre la escuela alemana, el cubismo y los constructivistas rusos, y se inclinaron hacia la conformación de un sentimiento colectivo que hiciera posible una experiencia cultural que consideraban revolucionaria. Siguiendo una costumbre propia de la época, al promediar sus estudios en la Escuela Nacional, estos estudiantes comenzaron a instalar sus propios talleres de pintura y a circular entre ellos para intercambiar sus respectivas experiencias. Se visitaban en los talleres, compartían sus realizaciones y la información que recibían sobre las vanguardias europeas que les interesaban. En esa apertura no tardaron en intercambiarse las iniciativas entre las revistas *Arturo* y

---

37 Estos estudiantes tuvieron éxito en sus reclamos, por lo que la experiencia resultó iniciática en cuanto la búsqueda de logros.

38 Melé fue fundador del Centro de Estudiantes de Bellas Artes y se encargó de la edición de la revista.

*Contrapunto*, en cuyo equipo directivo estaba el pintor, escritor y militante comunista Raúl Lozza, quien se incorporaría al grupo concreto.<sup>39</sup> ¿Qué conocimientos incorporaban? De su formación académica se interesaron por los estudios de la proporción de Leonardo Da Vinci y *La divina proporción* de Fra Luca Pacioli, y de allí se arribaron a los estudios matemáticos y geométricos sobre las formas y a las divisiones armónicas.<sup>40</sup> En su formación contaban, además de dibujo artístico, con dibujo orientado a la gráfica y a la publicidad, conocimientos que se complementaban con su interés compartido por la experiencia cubista -en particular por el período africano de Picasso- y por la pintura abstracta.

Gran parte de estos estudiantes siguió su formación en la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón. Allí dictaban clases artistas de prestigio, que formaban parte de la elite de asociaciones, premios y salones de exposición, por lo cual se podían generar suficientes contactos como para ingresar en los circuitos artísticos reconocidos. Además la Escuela otorgaba títulos habilitantes para dictar clases en escuelas primarias y secundarias, lo que implicaba una salida laboral más o menos asegurada.<sup>41</sup> Pero para estos jóvenes la enseñanza que la escuela proponía era vetusta e insuficiente: la juzgaban “academicista”, ya que rechazaba las expresiones de vanguardia de principios de siglo. Muchos de ellos se valieron entonces de sus propios talleres como espacios de formación, convocando profesores que les dictaran lecciones más afines a sus intereses particulares, otros buscaron contactarse con los artistas que les resultaban de interés. Como hemos señalado en el apartado anterior, entre esos grupos activos, políticamente comprometidos e interesados por las vanguardias estaban Maldonado y Hlito, quienes luego de enfrentarse con las autoridades de la escuela, decidieron abandonar los estudios. Maldonado viajó entonces a

---

39 Ver (Lucena 2010: 44).

40 Los estudios de la proporción sistematizaron la relación de medidas armónicas entre las partes componentes de una totalidad. Surgieron del estudio de la naturaleza y dieron lugar a razones numéricas y geométricas, por lo que se destaca su carácter racional para la realización y análisis de imágenes plásticas.

41 La Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón tiene como antecedentes los talleres para enseñanza de dibujo, pintura y escultura de la Sociedad Estímulo de las Bellas Artes de Buenos Aires de fines del siglo XIX. En 1905 los talleres fueron nacionalizados y en la década del '20 se convirtieron en Escuela Nacional. Se la considera una de las instituciones iniciadoras de la enseñanza artística en nuestro país, ya que tempranamente habilitó títulos para la enseñanza del dibujo y el modelado en las escuelas y colegios nacionales. La preparatoria Manuel Belgrano era un paso previo para cursar estudios en la escuela.

Montevideo, a visitar el taller del pintor Joaquín Torres García, quien había tenido un fuerte contacto con los abstractos y constructivistas europeos.<sup>42</sup>

El intercambio se daba también en otros ámbitos, estos estudiantes circulaban por dos espacios en los que convergieron con arquitectos, ingenieros, estudiantes de arquitectura y arte y poetas. Por un lado coincidían en la librería “Concentra. La esquina del arquitecto”, que tenía publicaciones más o menos recientes sobre lo que pasaba en Europa, y por otro se reunían con los grupo de poetas que confluían en los cafés porteños.<sup>43</sup> Uno de esos lugares muy frecuentados era el café Rubí, donde se reunían pintores y poetas que rondaban entre los veinte y veinticinco años de edad, y que discutían sobre sus preferencias respecto de las tendencias no figurativas de la vanguardia europea y sus rechazos al automatismo surrealista y al subjetivismo expresionista. Allí fue como en 1942 Maldonado, presumiblemente convocado por su hermano, el poeta Edgar Bayley, conoció al poeta y pintor Carmelo Arden Quin, quien desde 1938 se había radicado en Buenos Aires. En estos encuentros de café predominaba una tendencia a la producción literaria que fue cambiando progresivamente a los intereses en escultura y pintura. Circularon también por ahí el escultor y poeta Gyulia Kosice, la pintora Lidy Prati, el poeta y filósofo Roth Rothfus, entre otros.

Maldonado compartía con Arden Quin su respeto por la obra de Torres García, y ambos conocían al pintor uruguayo. El taller de Maldonado se perfiló como un lugar más de intercambio entre estos intelectuales y pintores que buscaban expresar su resistencia al ambiente cultural y político y se proponían aportar soluciones a los problemas sociales y estéticos de la pintura y la poesía. Allí se convocaban a artistas, poetas, arquitectos y estudiantes de arquitectura. Entre esos intercambios surgió el grupo Arturo, quienes publicaron una revista del mismo nombre ante la necesidad de generar un movimiento que siguiera el trayecto de los abstractos, los constructivistas, los no figurativos y el Bauhaus. Pero al poco tiempo el grupo se dividió entre los artistas concretos, quienes bajo una estética materialista y racionalista se acercaron luego hacia la arquitectura y el diseño, y los

---

42 Torres García era un pintor uruguayo que había participado del movimiento abstracto europeo conocido como Cercle et carré. Este movimiento fue predecesor de Abstraction creation, en el que participaba Max Bill.

Torres García tenía un taller en Montevideo en el aplicaba métodos de enseñanza colectiva. Sobre Torres García y la relación con los artistas argentinos ver (Crispiani 2011: 41).

43 Ver al respecto (Melé 1999: 114).

artistas Madí, quienes a juicio de los concretos introdujeron elementos “lúdicos y fantasiosos” en la obra que se alejaban del racionalismo Asimismo, si bien ambos convergían en el pensamiento materialista, los concretos optaron por sumarse al Partido Comunista mientras los Madí se mantuvieron distantes de la militancia partidaria (Lucena 2010: 42).

En 1945, en el taller de Maldonado se realizó la primera muestra de la Asociación Arte Concreto-Invención, y al año siguiente la muestra en el salón Peuser –donde se presentó el ya mencionado Manifiesto Invencionista-, y otra en la mueblería Comte, cuyo dueño era Ignacio Pirovano, a quien consideramos un actor clave en el marco de este trabajo: Pirovano y Maldonado crearon más adelante un centro de diseño en Comte y luego hicieron un intento por abrir un centro similar en la Secretaría de Cultura del Gobierno Nacional. También el mismo año, Maldonado, ya afiliado, participó en la realización de decoraciones y fotomontajes para el Partido Comunista, en alguna medida replicando como experiencia local las formas de comunicación social experimentada en la Revolución de Octubre y llevada a cabo por los constructivistas.

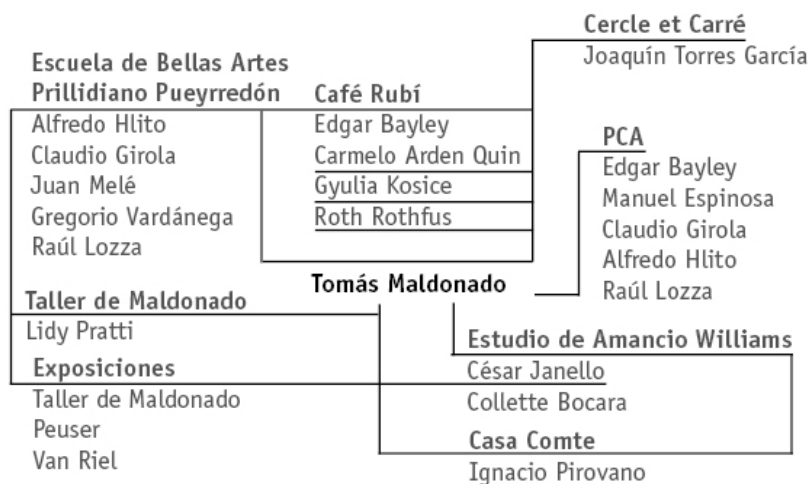
Aquí se verifica el seguimiento que hacía el grupo de Maldonado a los artistas rusos, quienes habían procurado integrar las comunicaciones de revolucionarias a la escala urbana, en la búsqueda de la participación colectiva a partir de una serie de eventos que fueron organizados especialmente para el primer aniversario de la Revolución de Octubre. Se trató de un gran festejo mediante el cual se buscó acercar la obra constructivista a la sociedad de masas, en el cual se integraron múltiples formas expresivas, abarcando los edificios, vehículos especialmente decorados, piezas impresas y composiciones fotográficas entre otras, apuntadas a contribuir a la conformación de una cultura de la sociedad proletaria.<sup>44</sup>

Asimismo cabe señalar que en esos años de gran actividad social, Maldonado, buscó sumar a la Asociación Arte Concreto-Invención a sus compañeros de estudio, con quienes compartía el turno noche. Tal como ha analizado Daniela Lucena, en ese turno convivían estudiantes de diferentes extracciones sociales que compartían su simpatía por el

---

44 Para los festejos del primer aniversario de la revolución colgaron telas cuadradas de los edificios, en las movilizaciones políticas se integraban distintos elementos visuales en la decoración del espacio con fines de propaganda y que buscaban dar un marco sociopolítico y también tenían una función de diversión.

comunismo.<sup>45</sup> La trama de relaciones sociales alrededor de Maldonado se había configurado entonces del siguiente modo:



Trama de relaciones en tiempos del Arte Concreto-Invención

Si bien la participación de Maldonado en el Partido Comunista fue breve, dejó traslucir los paralelos en las soluciones aportadas: dos fotomontajes –para los rusos, herramienta de propaganda política- y un retrato para un acto político en el que se solicitaba al gobierno peronista el restablecimiento de relaciones con la Unión Soviética (Tarcus 2007:159). Como señala Lucena, ambos fotomontajes cumplen con todos los planteos de los constructivistas rusos, “son fotomontajes políticos, realizados por un artista militante conocedor de la de la potencialidad política de la nueva técnica artística, destinados a la propaganda en el diario oficial del Partido.” (2009 : 175)

45 Nos remitimos al análisis de Lucena sobre las familias de los integrantes del Arte Concreto-Invención: el padre de los hermanos Maldonado y Bayley es farmacéutico y proviene de una familia perteneciente a la oligarquía salteña; el padre de Prati, inmigrante italiano radicado en Chaco, es conocido como el rey del algodón por su importante lugar en la industria textil y es quien aporta el dinero necesario para la publicación de la revista *Arturo* y la compra de libros y materiales; el padre de Juan Molenberg trabaja como empleado en la aduana; el padre de Juan Melé es ebanista; el padre de Antonio Caraduje es un inmigrante español dedicado al comercio; el padre de Claudio Girola y Enio Iommi se dedica a la escultura funeraria; Manuel Espinosa se desempeña como maestro de dibujo en escuelas primarias y Raúl Lozza y sus hermanos provienen de un pueblo del interior de la provincia y trabajan en diferentes oficios (empapelador, pintor de brocha gorda y dibujante publicitario, entre otros). (2010: 43)

El fotomontaje es una técnica que se originó en Rusia hacia 1919 como herramienta de propaganda política, estrechamente ligada al desarrollo de una cultura industrial y a la acción artística de masas. Kutsis, Ródchenko y Lissintzky realizaron fotomontajes en cubiertas de libros, carteles, ilustraciones y trabajos publicitarios con la intención de contribuir con su arte a la edificación de la nueva sociedad proletaria. En su paso por el Partido Comunista, Maldonado colaboró en la revista *Orientación* realizando dos fotomontajes destinados a ilustrar algunos artículos aparecidos entre finales de 1946 y comienzos de 1947. Además del ya mencionado Reales, el nexo de estos artistas concretos que portaban ilustraciones y fotomontajes era el

Como vamos viendo, estos pintores, poetas y estudiantes que sostenían la ideas tendientes a mejorar las condiciones sociales integrando aspectos estéticos, sociales y tecnológicos, iban convergiendo en muestras de pintura, encuentros de café y talleres de trabajo, y desde esos vínculos interpersonales iban accediendo a diversos círculos económicos, políticos, sociales y técnicos donde intercambiaban sus ideas. Así fue como en 1946 Maldonado se integró al Congr s Internationaux d'Architecture Moderne, CIAM, una organización dedicada a la promoción del movimiento moderno en la arquitectura, que buscaba unificar un criterio entre las distintas prácticas existentes que coincidían en la búsqueda de unidad entre la vida y el arte. La CIAM se había creado en 1928, y en la posguerra sus integrantes estaban en plan de expansión, intentaban hacer llegar sus principios alrededor del mundo, con la difusión de sus ideales por parte de grupos autónomos que operaban por país, que realizaran reuniones frecuentes, actividades didácticas y de promoción.<sup>46</sup> Maldonado se integró como miembro participante de la organización, y entre 1946 y 1948 su casa fue centro de reunión entre miembros del CIAM, actividad que se complementó con la experiencia política y los intercambios de vanguardia. En suma, se trató de llevar esos ideales hacia dentro de distintas organizaciones para lograr que éstas adscriban como propio el programa.

En 1948 la experiencia del viaje de Maldonado en Europa parece terminar de fijar los fundamentos para la afirmación de un programa de difusión, implementación e inserción de las ideas modernas. Intercambi  experiencias con el grupo de artistas concretos italianos que se había formado ese mismo año, entre quienes se contaban intelectuales, pintores y escultores como Giani Dova, Piero Dorazio, Archile Perilla, Max Huber, Bruno Munari, y Gillo Dorfles. Recíprocamente se interesó en las prácticas que éstos tenían en realización de afiches, libros y objetos. Las mismas prácticas seguían, el bauhasiano Max Bill, el pintor Richard Lohse, y las artistas Camile Gr ese y Verena Loewensberg, todos contactos que tuvo en Suiza.<sup>47</sup> En París conoció al pintor Georges Vantongerloo, a quien Maldonado reconocía como maestro, aunque un vínculo fundamental fue el que estableció con Max

---

dirigente Rodolfo Ghioldi quien tenía a su cargo el semanario *La Hora* y colaboraba con el semanario *Orientación*.

46 Ver (Liernur 2004:19).

47 En adelante utilizaremos el término bauhasiano para designar alumnos, egresados o profesores del Bauhaus.

Bill, quien le comentó sobre el proyecto de abrir una escuela similar a la Bauhaus y le propuso formar parte del equipo de profesores.

A su regreso de Europa Maldonado fue expulsado del PCA, y se alejaron también Hlito y Bayley. El partido había impuesto, en medio de una serie de enfrentamientos entre dirigentes e intelectuales, una estética figurativa de realismo socialista que se encontraba en el extremo opuesto del materialismo de los concretos, cuya propuesta abstracta terminó siendo excluida.<sup>48</sup> En ese momento Maldonado profundizaba su interés en las artes gráficas experimentando con los tipos de imprenta *spartan sans serif*, diseñados por los bauhasianos Moholy Nagy y Herbert Bayer y conseguidos por él mismo en el viejo continente, inexistentes por entonces en nuestro país.<sup>49</sup> Comenzó así a hacer trabajos en los que aplicó los novedosos tipos, profundizando su experiencia en el oficio de tipógrafo. Un par de meses después, participó del Salón Nuevas Realidades, Arte Concreto, Abstracto, No Figurativo, en la Galería Van Riel, en la que participaron entre muchos otros los concretos Hlito, Iommi, Girola, Melé, Molemborg, Vardánega, Villalba, y entre otros arquitectos, el egresado de la UBA César Janello y el equipo de trabajo del italiano Ernesto Rogers, director de la revista *Domus*, dedicada a la arquitectura, quien además dictó una conferencia que fue después publicada en la revista *Ciclo*, de Maldonado.<sup>50</sup>

Estas experiencias se dieron en el marco de una paulatina disgregación de grupo original de los concretos, quienes por distintos motivos fueron abandonando sus reuniones periódicas, y emergió simultáneamente un grupo más vinculado con los estudiantes de arquitectura, generado a partir del contacto de Maldonado con el arquitecto Amancio Williams.<sup>51</sup> Así se combinaron más profundamente las ideas de la vanguardia con las del movimiento moderno, ya que ambas contaban una tradición común. Al mismo tiempo, la casa y el estudio de Maldonado continuaron siendo un punto de reunión gracias a las reuniones organizadas por Lidy Prati, y a semejanza del espacio de Williams, emergieron como nuevos lugares de encuentro, en los que se convocaron estudiantes, arquitectos y artistas, entre los que circularon Carlos Méndez Mosquera, Juan Manuel Borthagaray,

---

48 Sobre la relación entre el PCA y Maldonado nos remitimos al trabajo de (Daniela Lucena 2010).

49 László Moholy-Nagy fue uno de los profesores de la Bauhaus que introdujo trabajos con tipografía y fotografía, considerado como uno de los promotores del diseño en la escuela.

Herbert Bayer, pintor, arquitecto y diseñador, fue director del taller de tipografía y diseño comercial en esa escuela.

50 Sobre este tema nos extendemos en el capítulo 2.

51 Ver al respecto capítulo 2

Francisco Bulrich, Horacio Baliero (alumnos de arquitectura); y los concretos Hlito, Iomi, Girola y Bayley. En el mismo año Pirovano lo designó a Maldonado director del Centro de Diseño que abrió dentro de su espacio, la casa Comte. Allí buscaron dar a difusión los objetos de diseño. La trama se planteaba entonces de la siguiente manera:



Vínculos entre artistas concretos, arquitectos –locales y extranjeros–, la empresa privada, el Estado y organismos internacionales.

En 1951 se concretaron dos proyectos muy significativos por su aproximación al diseño: la edición de la revista *nv/ nueva visión*, y la creación del primer estudio de diseño industrial y comunicación visual, llamado Axis, integrado también por el arquitecto Carlos Alberto Méndez Mosquera y Alfredo Hlito. Ambas empresas indican un punto de encuentro entre los saberes y prácticas acumuladas en arquitectura, arte y diseño por sus impulsores, para ellos también fue la posibilidad de comprobar en el hacer las ideas que venían sosteniendo: en Axis hicieron trabajos de gráfica impresa, logotipos y organización de espacios, entre los trabajos destacamos un stand para exposición realizado en las Galerías Pacífico de Buenos Aires para la presentación de un modelo de máquina de escribir fabricado en el país, en el que suman estructuras metálicas lineales que demarcan el espacio, con paneles portantes de grandes ampliaciones fotográficas y gráficas y mobiliario para la presentación del objeto industrial, que da cuenta de un trabajo de diseño inclusivo del espacio, la gráfica y los objetos.





Stand de exposición diseñado por el equipo de Axis

El espacio de Axis era compartido con los arquitectos de Organización de Arquitectura Moderna, OAM, integrada por los jóvenes arquitectos de la UBA Juan Manuel Borthagaray y Horacio Baliero, Francisco Bulrich, Jorge Grisetti y Jorge Goldemberg. Estos grupos tomaron contactos con Ignacio Pirovano, quien tenía a su cargo el área de decoración de la conocida mueblería Comte de la ciudad de Buenos Aires, desde donde intentaba formar el Centro de Diseño Comte, que estaría a cargo de Maldonado y dos colegas del grupo OAM, Baliero y Borthagaray. El trabajo de Comte había ganado notoriedad desde 1936, cuando la mueblería se había hecho cargo del equipamiento completo del flamante Hotel Llao Llao construido en la ciudad de Bariloche. Gracias a ello, durante la presidencia de Juan Domingo Perón, la empresa fue elegida para replantear la decoración del despacho presidencial de la casa de gobierno. Pirovano tuvo así una entrevista con el presidente a la que fue acompañado por Williams, y de la cual resultó que fuera designado en el cargo de director del Museo de Arte Decorativo de Buenos Aires y segundo en la Comisión Nacional de Cultura, presidida por el músico Cátulo Castillo.

La gestión de Pirovano en el museo significó un cambio de rumbo respecto de la gestión que llevaba a cabo el Dr. Oscar Ivanissevich: se promovió una apertura de actividades hacia el exterior, se intentó generar intercambios con otras entidades similares del extranjero y se inició una política de difusión del diseño. La afinidad de Pirovano con el peronismo le permitió convertirse así en un promotor hacia dentro del gobierno de las ideas de Maldonado, más allá de la posición antiperonista que éste y su grupo sostenían. Procuró insertar el diseño mediante la conformación de una Comisión Nacional de Cultura Industrial, que sería presidida por Maldonado e integrada por Borthagaray y Bulrich. La

iniciativa no prosperó, pero alcanzó para concretar un viaje de Borthagaray a los Estados Unidos a estudiar diseño en el Instituto de Chicago.<sup>52</sup> También se intentó crear una muestra permanente de diseño que se instalaría en el subsuelo del Museo de Artes Decorativas. El proyecto encontró fuerte resistencia en la cultura oficial y se transformó en el último intento de Pirovano desde su gestión, ya que al poco tiempo dejó el cargo. Estos intentos, si bien fallidos, por insertar el diseño en la entidad estatal, nos demuestra la existencia de cierta “porosidad” entre lo privado –el Centro de Diseño en la casa Comte- y lo estatal –un centro similar en un organismo de Cultura o la mencionada Comisión Nacional-, dada por la misma red de sociabilidad de los agentes del Estado, por sus propios perfiles y trayectorias previas (Boholavsky y Soprano 2010: 30).

Respecto de *nv/nueva visión*, era una publicación pensada para la difusión de la ideología moderna desde todas las perspectivas que discutían sus hacedores: el primer número publicó artículos sobre escultura, pintura, diseño industrial, música y poesía, vale decir, el repertorio de inquietudes, intercambios e influencias de Maldonado en los últimos diez años. Nos detendremos en la revista *nv/nueva visión* más adelante.

Hasta aquí hemos visto el modo en que alrededor de Maldonado, por su capacidad de convocatoria y por sus ideas renovadoras, se generaron rupturas e inicios, se pusieron en circulación y en discusión lo viejo y lo nuevo, en relación a las tradiciones artísticas y a las vanguardias, y también al lugar que pasaría a ocupar el diseño industrial como actividad necesaria para una sociedad técnica. Como hemos analizado, en estos pintores, arquitectos, poetas, músicos estaba en común una idea del compromiso social en su hacer, una actitud de participación social activa, su oposición a los sistemas fascistas y una afinidad por los sistemas socialistas en un sentido de plantear nuevas relaciones entre “el arte y la vida” que representaban las formas de las vanguardias a las que adherían y cuyas prácticas replicaban. Estas convicciones se intercambiaban en reuniones de café, salones de exposición, talleres de trabajo y reuniones en sus casas en las que planeaban los pasos a seguir. Asimismo destacamos en los concretos su voluntad por situar la pintura y la escultura en el entorno, como presentación válida por sí mismas, sin representación, y la prácticas que tenían

---

52 El Instituto de Chicago estaba integrado por ex profesores de la Bauhaus. Para viajar como becario oficial, Borthagaray debía afiliarse al peronismo, pero era opositor. Pese a la insistencia de Pirovano, Borthagaray no se afilió y debió encarar el viaje mediante un contrato que cubrió la situación. Parte de su viaje se financió con 500 dólares provenientes de fondos secretos de espionaje de la Cancillería, entonces a cargo de jerónimo Remonino, amigo de Pirovano (Borthagaray 1997: 26).

muchos de ellos en el área de las artes gráficas (tales los casos de Melé, Hlito y Prati) como una valoración del oficio que resultara útil en la integración entre el arte y la vida. En este marco destacamos la experiencia de Maldonado en el PCA, siguiendo una búsqueda apoyo institucional al Arte Concreto-Invención, y la experiencia clave de intercambio con los artistas concretos europeos, en especial con Max Bill.

Los arquitectos por su parte se acercaron en su propia afinidad con la pintura concreta – Janello- y trajeron procedimientos, técnicas y prácticas que podían ser pensadas hacia la producción de contextos pensados desde la arquitectura bajo la influencia del grupo CIAM y de Amancio Williams. Cabe destacar en este punto, tal como señala Crispiani,, que las diferencias políticas y religiosas que tenía Maldonado con Williams y Janello no lograba opacar su interés común por el movimiento moderno y el diseño de objetos (2011: 349). Ingresando en la década del '50 esas expresiones se ven reflejadas en dos emprendimientos específicos de Maldonado: un estudio de diseño y una revistas de divulgación, completándose así una línea programática consistente en insertar el discurso moderno, que se destaca más aún si con los intentos realizados para la creación de centros de diseño que desarrollaremos en el capítulo 4. También vemos la preocupación de Maldonado por escribir sobre el hacer, y el ida y vuelta que hay en los grupos que él lideró entre la realización y la reflexión teórica, distintivos de las prácticas futuras del diseño. En este sentido destacamos esos “terrenos compartidos” entre los artistas concretos y los arquitectos, que en adelante se traducirá en un esfuerzo por lograr una identidad separada, independiente de esas disciplinas de origen (Becher 1993: 75). Nos preguntamos entonces cómo siguió la trayectoria de Maldonado hacia la dirección de una escuela en Alemania que signó un discurso sobre diseño: la Hochschule für Gestaltung de Ulm, HfG.

### **1.3. Tomás Maldonado y la Hochschule für Gestaltung de Ulm, HfG. El liderazgo de ideas y prácticas, más definiciones**

A continuación presentaremos algunos aspectos coyunturales en la creación de la escuela de Ulm, en cuanto a la forma en que se originó y las idea de construir una “nueva Bauhaus”, así como el arribo de Maldonado a Alemania y la influencia de su trabajo hacia sus colegas, mediante la que se llegó a replantear la metodología de enseñanza y la orientación de quienes se formaron en la escuela. Asimismo el impacto de esta renovación en centros

profesionales europeos, en los organismos internacionales, y su ascendencia en la Argentina, en la universidad, las agencias estatales y las empresas.

En primer término, para explicar del perfil que alcanzó la HfG desde su origen y el espíritu en ella imperante, consideramos necesario narrar brevemente los motivos de su creación. En febrero de 1943 los hermanos alemanes Hans y Sophie Scholl, integrantes activos de un grupo de resistencia a los nazis, conocido como Weisse Rose –Rosa Blanca-, fueron ejecutados en Munich por repartir panfletos contra el régimen. Finalizada la guerra, en 1946, Inge Scholl, la hermana mayor, se transformó en la impulsora de una escuela democrática que fuera capaz de superar el totalitarismo, cuya raíz crítica y política permitiera sentar las bases para una reconstrucción moral y social que alcanzara proyección internacional. Los basamentos de la propuesta, orientada originalmente a educar una “elite política” fueron presentados en 1949 al Comisario Superior Norteamericano, quien lo aceptó en nombre de las fuerzas aliadas que estaban en ese momento en Alemania, de modo que el proyecto recibió apoyo financiero de los Estados Unidos a condición que la otra mitad fuera financiada por el estado alemán (Jacob 2002:14).<sup>53</sup> En 1950 se creó la fundación Geschwister Scholl dedicada a crear un campus universitario integrada por Otl Aicher –escultor y gráfico-, Hans Werner Richtner –escritor- y Max Bill quien sería el encargado de sentar las bases para la creación de una escuela. Se tomó como antecedente el Bauhaus, y se propuso emplear una didáctica técnico-artística para la resolución de productos industriales, por medio de una modalidad de talleres de enseñanza en los que se experimentaran prototipos para producción en serie. Esta práctica sería implementada en todas las asignaturas mediante un sistema basado en la experiencia proyectual, entendida ésta como una planificación sistematizada de acciones para la elaboración de propuestas que respondieran a un problema dado.

En octubre de 1955, con un discurso de apertura de Walter Gropius, ex director del Bauhaus, en un nuevo edificio que estaba en las afueras de la ciudad de Ulm, como institución independiente de los sistemas nacionales de educación, financiada con fondos provenientes de diversas entidades, con predominio de los aportes del gobierno estatal de Waden Württemberg, se dio por inaugurada la primera escuela dedicada exclusivamente a la enseñanza del diseño, la Hochschule für Gestaltung, HfG. Al menos tres consideraciones

---

53 Este sistema fue el mismo que se llevó a cabo para la apertura de la Escuela de Investigación Social de Franckfurt

importantes se pueden realizar alrededor de la creación de la escuela. En primer lugar, se encontraba entre las primeras escuelas cuya oferta era educación superior, ya que en toda la República Federal Alemana era un momento de reforma y debate sobre la enseñanza superior. En segundo término, forjaba su prestigio como heredera y continuadora de la Bauhaus, dado que contaba con la figura convocante de Bill y de otros profesores que habían participado en esa experiencia, quienes se proponían retomar como válidos y resignificar los principios de esa escuela.<sup>54</sup> Y por último, ofrecía por vez primera estudios de cuatro años que concluían en un diploma de diseño, determinando la independencia respecto de una formación hasta entonces mayormente inscripta en escuelas de arte y arquitectura (Bonsiepe 2003).

Para los miembros fundadores de la nueva escuela, la evocación de los valores de la Bauhaus como un tiempo pasado más o menos cercano y con perspectiva de construcción de futuro, de cambio y transformación, inverso a los horrores que había dejado el nazismo, se materializaba en el estreno del flamante edificio, planificado por Bill e inaugurado casi sin mobiliario, cuya integridad contrastaba con las ruinas de la posguerra. Tal como recuerda uno de sus alumnos, los primeros cursos “comenzaron bajo las condiciones características de la posguerra: austeridad, edificios arruinados, mínimos presupuestos y una gran dedicación por parte de todos los involucrados.”(Jacob 2002: 14) Este espíritu de apuesta al futuro y regeneración cultural se ve también en el interés que hubo por encontrar un perfil de estudiantes con cierto bagaje cultural, con capacidad crítica más o menos desarrollada, capaces de tener posiciones políticas y de expresar sus gustos personales. Estas características podían ser un buen punto de partida para alcanzar una formación integral, capaz de aplicar en las decisiones de tipo práctico una reflexión intelectual, cultural, política y tecnológica. Un ex alumno de la HfG comenta así los datos requeridos a los postulantes en el momento de inscripción:

“Recuerdo el inusual cuestionario que venía con la inscripción. Preguntaba acerca de lo que habíamos hecho antes, porqué queríamos estudiar en la HfG, y cómo definíamos nuestras aspiraciones. Más llamativo aún era que preguntaba acerca de los diarios que leíamos, las figuras públicas importantes para nosotros, las películas que nos gustaban, nuestra opinión sobre ejemplos

---

54 La escuela convocaba como profesores invitados a antiguos profesores de la Bauhaus, como Joseph Albers, Johannes Itten y Walter Peterhans.

rigurosamente representados, de arte, arquitectura, y diseño, y qué pensábamos de los gobiernos fascistas.” (Krippendorff 2008: 55)

En 1954, Maldonado, Aicher y Hans Gugelot estuvieron entre los primeros convocados por Bill para dictar clases en la HfG, la escuela se encontraba en su segundo año de actividad, y estaba en plena fase iniciática. Maldonado se hizo cargo del curso preliminar y de la asignatura Comunicación Visual, y participó activamente en la conformación de planes de estudio y en las reuniones de profesores, integración que lo prefiguró hacia un lugar de liderazgo en las decisiones académicas: en su primer escrito alemán de 1955 escribió sobre la necesidad de impulsar una instancia superadora de la Bauhaus: “En los años que siguieron a la primera guerra mundial, se proclamaba la necesidad de una cultura moderna ‘en general’. Hoy el programa nos parece vago e incompleto; nosotros no podríamos hacerlo nuestro; o al menos, sin las pertinentes reservas, objeciones o aclaraciones complementarias” (Maldonado 1977: 70) La crítica concebía como “cultura moderna ‘en general’” a la exploración llevada a cabo por los bauhasianos que intentaba unificar las disciplinas de arte, artesanía, diseño y arquitectura para producir objetos puestos en un contexto que apuntara a mejorar las condiciones sociales, objetivo que desde su óptica no se cumplió, ya que

“algunas de las formas creadas en su nombre son para nosotros, en el presente, tan despreciables como lo eran para la generación del antiguo Bauhaus los ‘objetos artísticos’ preferidos por la clase media de principios de siglo.

No se puede ignorar que la proliferación actual de formas exteriores modernas, pero esencialmente retrógradas, tiende a convertirse en una de las mayores amenazas para la cultura de nuestro tiempo. Formas nefastas, nosotros nos animaríamos a decir. Formas que obstruyen las vías posibles para una relación social auténtica, y que impregnan la vida cotidiana de ilusiones humillantes. El propósito inicial de crear un mundo de formas que favoreciera el advenimiento de un mayor bienestar y de una mayor comunicación, ha sido desviado de curso por las exigencias de la competencia comercial por un lado y del formalismo por otro.” (Maldonado 1977: 70)

Desde la perspectiva marxista de Maldonado, la experiencia bauhasiana dejó como parte de su legado la valoración del objeto como pieza única, ahora ponderada por la simplicidad de sus formas, pero igualmente valorado como “objeto artístico”, en tanto “retrógradas” deben quedar inscriptas en el pasado, en tanto “nefastas” forman parte del

presente y vuelven al valor de lo ilusorio que adscribe a las requerimientos del mercado -"la competencia comercial"- y la tendencia a la concepción de la forma en sí misma – "formalismo"- desestimando su esencia útil.<sup>55</sup> Ante este diagnóstico, Maldonado señaló que la HfG debía proponerse "redefinir los términos de una nueva cultura" para lo cual necesitaba "indicar cuáles son las formas que deben ser creadas y cuáles no. Es decir, en su programa, el acento ya no se pone en lo moderno 'en general' sino en un tipo determinado de modernidad y de creatividad que destacan el contenido social tanto de una como de otra." (Maldonado 1977: 70) Apuntó pues al desarrollo de una capacidad reflexiva y selectiva en cuanto a las formas por explorar, un interés constante por las consecuencias de insertar esas formas en la vida social: para Maldonado el énfasis de la nueva enseñanza debía apoyarse en una "modernidad" asociada a la preocupación sobre el impacto social de lo que se diseñaba. En este camino definió y ejemplificó también el trabajo del "proyectista"

"Es una opinión corriente, al menos en algunos sectores, que el diseñador industrial, el proyectista que trabaja para la producción en serie, sólo tiene una función a cumplir: servir al programa de ventas de la gran industria y estimular el mecanismo de la competencia comercial.

En contra de esta opinión, la HfG hace suya la tesis según la cual el proyectista, aun trabajando para la industria, ha de continuar asumiendo sus responsabilidades frente a la sociedad. En ninguna circunstancia sus obligaciones para con la industria podrán anteponerse a sus obligaciones con la sociedad." (Maldonado 1977: 70)

El trabajo del diseñador industrial se inscribió entonces en una tarea de hacer o facilitar los proyectos para la "producción en serie", vale decir registró una responsabilidad en el marco de la producción masiva, que en lugar de atender el "programa de ventas de la gran industria", para acrecentar la competencia y consecuentemente las ganancias erigirse como un sujeto responsable socialmente, que se hiciera cargo de forjar la cultura, o como definieran los constructivistas, la cultura material: "Se ha de propiciar la formación de un nuevo proyectista que, en las actuales y difíciles condiciones de la sociedad capitalista, sepa crear objetos concebidos al margen de cualquier oportunismo y profesionalismo. Objetos que unas veces tendrán la función de satisfacer las exigencias concretas de la vida cotidiana

---

55 Nos remitimos a un apartado anterior donde definimos lo ilusoria y lo fantasmagórico como propios de un arte representativo.

del hombre, pero que otras veces estarán destinados a enriquecer su experiencia cultural.” (Maldonado 1977: 70)

Sobre este sistema de creencias es que Maldonado implementó un cambio radical en la enseñanza de la HfG, que se fue forjando a partir de 1956 cuando fue designado presidente del consejo rectoral, y quedó a cargo del Curso fundamental y de las clases de Introducción Visual, curso que al año siguiente reorientó como Metodología Visual. El cambio de orientación que se dio en estos cursos consistió la integración de las matemáticas, la simetría, la topología y la teoría de la percepción, y tenía el objetivo de introducir múltiples procedimientos en que se basaría el trabajo de diseño. En este sentido, el curso abarcaba tres contenidos: teoría de la percepción, que seguía los principios de la escuela de psicología de la Gestalt; simetría, basado en la exploración sistemática de transformaciones de la forma lo cual incluía las formas matemáticas como la curva de Peano, las botellas de Klein y la curva de Moebius-; y topología, que incorporaba el estudio de relaciones entre la forma y el espacio. Presentamos un ejemplo de estos ejercicios en los que se estudiaban cuestiones isométricas



Detalle de un ejercicio dictado por Maldonado en la HfG.

Los ejercicios no tenían una aplicación directa al producto de diseño, y eran considerados como un entrenamiento para la resolución de futuros problemas. Asimismo, durante el ciclo básico los estudiantes trabajaban individualmente, los trabajos terminados se exponían en conjunto, y se promovía, al compartir el espacio de trabajo, el intercambio de críticas y comentarios. En los cursos los estudiantes eran interpelados para justificar desde la producción, los materiales y sus aplicaciones hasta cuestiones culturales y económicas. Este tipo de reflexión sobre la práctica era distintiva de la enseñanza en la



HfG, y marcaba una distancia superadora con respecto a los métodos aplicados en las escuelas de artes y oficios.<sup>56</sup>

El novedoso trabajo de Maldonado comenzó a contrastar con la propuesta de Bill, que consistía en la relación entre maestro y alumno sin un plan de enseñanza fijo que ponía en consideración los paralelismos metodológicos entre la experiencia artística y la construcción o la gráfica, a partir de ejercitaciones instintivas que podían prevalecer de todo razonamiento sobre los métodos en que se llegaba a un resultado. La defensa del modelo Bauhaus por parte de Bill, basado en una enseñanza de aspectos artísticos e intuitivos entró en confrontación con las ideas de los profesores más jóvenes, entre los que se encontraba Maldonado, quienes avanzaban en la búsqueda de un perfil relacionado con áreas científicas y técnicas. Para ellos había que superar el modelo bauhasiano, consistente en enseñar a producir formas para que luego se resolvieran industrialmente, para buscar una formación más amplia, que no demandara el dominio del conocimiento total y que se integrara así a las formas de producción. La confrontación terminó en 1957 con el alejamiento definitivo de Bill, lo que representa para la HfG el fin de una etapa de conformación y el inicio de otra de definiciones programáticas profundas que caracterizarían hacia adelante el concepto de la escuela.<sup>57</sup>

El nuevo período coincidió con una creciente demanda de la industria alemana para que la HfG aportara un marco cultural a la reconstrucción neocapitalista en que se encontraba, y estos profesores creyeron posible conciliar, más allá de sus diferencias, los intereses del mercado con los intereses de los usuarios. Fue en este sentido que Maldonado trazó un panorama sobre las cuestiones estéticas, económicas y productivas del diseño industrial, enmarcándolos en las expresiones formuladas acerca de los productos que estaban en circulación por esos tiempos. Sobre lo “estético” identificó dos problemáticas en discusión, aquellos productos enmarcados dentro del “styling”, un “nuevo género de diseño industrial” surgido en la década del ’30, y los que se producen en nombre del “good design”, asociados con el “formalismo académico”, como una aplicación distorsionada de los intentos de

---

56 Ver al respecto (Kriprendorff 2008: 60)

57 El principal punto de divergencia fue la manera de concebir la cultura y la función pedagógica. Según Max Bill el diseñador debe producir buenas formas a las cuales la industria debe luego someterse. Maldonado inscribía el trabajo del diseñador en el proceso mismo de la producción. Sobre la ruptura entre Bill y Maldonado desde la propia perspectivas de los actores ver los trabajos de (Maldonado 1993) y (Bonsiepe 1998).

pureza formal por parte de la Bauhaus.<sup>58</sup> Maldonado planteó que estas dos expresiones formaban parte del mismo problema, ya que el factor estético

“es solamente uno de los muchos que ha de tener en cuenta el diseñador industrial. Pero no es el principal ni el que predomina.

Junto a él están los factores productivos, constructivo, económico, y quizá también el simbólico. El diseño industrial no es un arte, y el diseñador no es un artista. La mayor parte de los objetos de good design expuestos en los museos y galerías son anónimos, en muchas ocasiones fueron creados en oficinas técnicas por empleados subalternos que nunca se consideraron a sí mismos como artistas. En cambio los horrores de la industria actual han sido creados en nombre de la belleza y del arte.”(Maldonado 1977: 74)

Así, la apariencia de un producto -el factor “estético”- lejos de ser el más importante, pasa a ser uno más de los tantos que tiene que resolver el diseñador, quien no debe indagar en la “belleza” de la forma sino en todos esos múltiples “factores” que la constituyen como producto industrial, ya que los objetos que resuelve no pueden ser el resultado de su propia expresión, ni de la intención de quien los realiza de pasar a formar parte de los catálogos de los museos y galerías de arte.

Respecto del desarrollo del diseño industrial y la función del diseñador, Maldonado agregó que “el diseñador no siempre tiene la misma función y su actividad no siempre tiene el mismo sentido. Durante la primera fase el diseñador ha sido constructor, inventor, proyectista. El mismo Ford fue un gran diseñador de su tiempo. En la segunda fase, el diseñador ha sido artista –no importa que la suya fuera una ‘estética para pocos’ o ‘estética para muchos’-, en el tercer período, el diseñador será un coordinador” (Maldonado 1977: 75). De esta manera Maldonado planteó tres antecedentes en la función de los diseñadores: la primera lo reconocía en el ideario –“constructor, inventor, proyectista”- de los métodos de producción en cadena, situando al mismo Henry Ford como ejemplo, la segunda lo identificó con los artistas cuyo interés fue acercarse a la industria –aquí podría tratarse de una referencia a la Bauhaus- y la tercera era la que estaba él mismo definiendo desde la HfG: el diseñador como el encargado de concertar los medios necesarios e idear la acción productiva, un “coordinador”. Cabe destacar también la perspectiva histórica que

---

58      Desarrollaremos este tema en el capítulo 3.

Maldonado le dio aquí al diseño, situando sus primeras expresiones en el modelo fordista y otorgándole una tradición de medio siglo.

Por último, en tercer lugar, Maldonado aludió a las relaciones entre productividad y diseño industrial, alrededor de la cual planteó su diagnóstico,

“en este momento, parece que la gran industria ya se ha dado cuenta (y espero no equivocarme) de que la cosmética –ya sea purista o popular- es un absurdo, bajo el punto de vista productivo.

(...)

La nueva fase del desarrollo industrial se caracterizará por una nueva teoría de las relaciones entre máquina y producto. La máquina construida en vistas de un producto fijo será sustituida por la máquina construida para realizar operaciones fundamentales.” (Maldonado 1977: 76)

Aquí Maldonado expresó su apuesta a que la industria dejara de convocar las propuestas de “cosmética” para embellecer los productos, a su entender esas propuestas eran tanto el “good design” como el “styling”, mencionados bajo los términos “purista” y “popular”. El diseñador debía comprender entonces las “nuevas relaciones” entre máquina y producto, tenía que saber atender a las condicionantes de la producción existentes por fuera de su ámbito específico, y tomar en cuenta más que antes esos factores, y dado que trabajaría integrándose al núcleo de la civilización industrial, debería dar cuenta de “su capacidad inventiva; pero también, de la finura y de la precisión de sus métodos de pensamiento y de trabajo, del grado de sus conocimientos científicos y técnicos, así como de su capacidad para expresar los procesos más recónditos y secretos de nuestra cultura.” (Maldonado 1977: 79)

El diseñador se perfiló entonces para Maldonado como un inventor sutil, riguroso, con habilidades científicas y técnicas y capacidades intelectuales para arribar con metodología a las soluciones, lo cual, una vez más, iba en sentido claramente opuesto a la concepción del diseñador como alguien que llega a las soluciones mediante la inspiración y los actos de creatividad intuitiva. Este proceso de afirmación estuvo liderado por Maldonado, quien presentó un nuevo programa integral con el objetivo de definir la formación del diseñador como un sujeto que opera en colaboración directa con los hombres técnicos y los hombres de ciencia, involucrado en un compromiso permanente con los contextos y problemas reales,

En su discurso de inicio del ciclo académico 1957-58 Maldonado propuso “mirar hacia una escuela abierta en la que no se propagara ningún dogma predeterminado, pero donde pudieran lograrse resultados visibles.” (Mäntele 2003: 82) Es decir, planteó trabajar hacia la construcción de nuevos conocimientos que permitan evidenciar resultados, contrapuestos a una multiplicación de lo que viene dado, lo “dogmático”, “predeterminado”, atado a lo se da como cierto. Para Maldonado había que transitar un camino que permitiera desechar las definiciones existentes sobre diseño industrial como un arte aplicado, para comenzar a enfrentar problemáticas más complejas acerca de la producción. Había que transitar conjuntamente los problemas de la producción y el diseño, tal como señala Raimonda Riccini se trataba de resolver “elementos más complejos que sillas o lámparas, por lo cual un diseñador debía considerar el trabajo en equipo con científicos, talleres de investigación, comerciantes y técnicos para concretizar su visión de proyecto social del ambiente” (Riccini 2003: 255). De modo que en la formación del diseñador habría que poner en juego las conjunciones de la cadena productiva, por las que un producto era imaginado, proyectado, producido, distribuido, ofrecido y consumido. Para seguir el ritmo de la sociedad técnica era imprescindible profundizar en el conocimiento científico, incorporando en la formación del diseñador estudios sobre física, química, sociología y teoría de la ciencia, que pudiesen complementarse con los talleres de capacitación práctica. Señalaba entonces al respecto: “En la nueva fase de la industrialización que acaba de empezar y que se caracteriza sobre todo por la utilización de la energía nuclear y por el desarrollo de la automatización, harán falta hombres que sean a la vez prácticos, creativos y, sobre todo, también altamente cultivados; hombres que posean conocimientos tanto especializados como generales.” (Maldonado 1977: 100)

Siguiendo estas ideas se propuso el estudio de aspectos tecnológicos y procesos de industrialización, el análisis de las técnicas de fabricación de materiales y de su composición, y se buscó que los contenidos de las materias teórico-científicas se complementaran con las experiencias de realización en los talleres. Se pretendía que la diversidad de temas que se abordaban incidieran y tuvieran impacto en el modo en que los estudiantes solucionaban problemas prácticos de diseño, quienes debían estar preparados para resolver los múltiples problemas contemporáneos, relacionados tanto con la circulación masiva de productos como con el consumo, con la necesidad de infraestructuras

en los sistemas de transporte como con las comunicaciones visuales urbanas, por nombrar algunos casos.

En esos años Maldonado dictó un curso de Semiótica y entregaba a los alumnos un texto de su autoría llamado “Comunicación y semiótica”, cuya finalidad era introductoria y didáctica. No entraremos en el análisis puntual del texto, sólo haremos hincapié en una afirmación que se hace sobre el final del mismo y que derivó en una práctica frecuente en la enseñanza del diseño: “Existe hoy general acuerdo, por ejemplo en reconocer la utilidad de dividir la semiótica en tres áreas de investigación: la semántica (que estudia la relación entre signo y designado), la sintaxis (la relación entre signos) y la pragmática (la relación entre signo e intérprete)” (Maldonado 1977: 86) Estas tres áreas de investigación semiótica fueron aplicadas como sustento de reflexión sobre los objetos proyectados en los talleres, alrededor de los resultados alcanzados era frecuente que se indagara en estos tres aspectos, así como a la coherencia interna y externa de las propuestas referidas a las transiciones de color, textura y forma entre ambos.<sup>59</sup> La semiótica se presentaba así aportando ejes de análisis para lo realizado, así como se podían discutir cuestiones aplicables a las tecnologías de producción se hacía referencia a los textos de Charles Peirce, y a la teoría de los signos de Charles Morris, Claude Shannon y Warren Weber.<sup>60</sup> Asimismo, el interés por la semiótica llevó a Maldonado a profundizar en el área de una comunicación visual que se extendía desde la realización de gráfica impresa –afiches, folletines, libros, entre otros-, el estudio de las formas inductivas de comunicación –“persuasivas”, asociadas a la “publicidad” como la disposición de medios para dar a difusión objetos comerciales- hasta las que no tenían que ver con el sistema de mercado, que se estudiaban en estrecha vinculación con el departamento de información. Estas áreas de la comunicación visual, fueron exploradas por Maldonado en la práctica entre 1960 y 1961 al realizar un sistema de signos para un ordenador de la empresa Olivetti

“E. Sotssas, quien tuvo a su cargo el *design* del ordenador técnico Olivetti Elea 9003, nos propuso el estudio de todos los aspectos comunicacionales del pupitre de control. La tarea consistía en elaborar un sistema no-fonogramático de símbolos –es decir, que dentro de lo posible prescindiera de

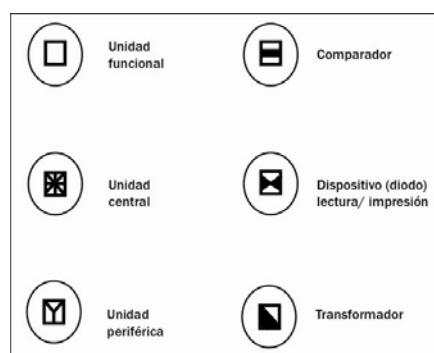
---

59 Retomaremos este tema en particular al tratar la creación del Departamento de Diseño en la UNLP.

60 Los principios de la teoría de los signos de Morris era referencia frecuente. El modelo de Shannon y Weber había sido publicado en 1949.

palabras y de letras- sino también en crear un sistema modular que abarcara el cuadro de control, el teclado de mando y la estructura portante de estos órganos.” (Maldonado 1977: 110)

La práctica de Maldonado, en éste caso con su discípulo Gui Bonsiepe, exploraba así un sistema de comunicación formado por signos visuales que se integraban a elementos operativos de un producto como la resolución de teclados y estructura del mismo. El sistema de símbolos fue considerado como un “alfabeto” de cuya combinaciones cubría “un ámbito de designación (o de denotación) prácticamente infinito” Como se ve en la fig. eran signos de diferentes formas que imbricaban diferentes funciones operativas.



Seis símbolos diseñados por Maldonado con colaboración de Bonsiepe para ordenador electrónico Olivetti.

El sistema incluye de más de 50 signos.

En la reseña de la experiencia propuso que “sería muy útil, además, que tal sistema de símbolos fuese coordinado con otros de la misma índole, de modo que en el futuro se pudiese aviar un sistema unitario e internacional de símbolos destinado a optimizar la comunicación en el universo técnico” (Maldonado 1977: 111). El caso muestra una concepción de la comunicación visual impartida en la HfG, que atribuyó a la comunicación visual pertinencias en la resolución de signos de tránsito, señales urbanas, aparatos técnicos, comandos de artefactos entre otros. Se sentaban así las bases para la enseñanza de la comunicación visual como parte del diseño industrial, y al mismo tiempo se hacía práctica de la misma.<sup>61</sup> Nuevamente detectamos en Maldonado y en sus grupos cercanos esa capacidad intelectual y especializada, entre saberes y habilidades técnicas para resolver

<sup>61</sup> Como señala Dagmar Rinker, diez años más tarde, la Asociación de Diseñadores Gráficos alemanes redefiniría su identidad profesional bajo la influencia de la HfG. Mientras que en 1962 la definición oficial de la profesión se orientó casi exclusivamente a las actividades publicitarias, ahora se extendía hasta incluir áreas vinculadas bajo la rúbrica de la comunicación visual (2008: 40)

problemas específicos, que, como veremos en los capítulos siguientes, dieron sustento a las acciones emprendidas en el Estado y la universidad (Neiburg y Plotkin 2004).

Tanto las actividades prácticas de la HfG como sus fundamentos tuvieron gran difusión en los años '60 gracias a la revista *Ulm*, una publicación trimestral enmarcada en un programa de difusión internacional de las actividades de la escuela, a la que se podía acceder por suscripción y que contenía textos en alemán, inglés y francés. Así definía en el primer número de 1958 el trabajo de la HfG: “la Hochschule für Gestaltung educa especialistas para dos diferentes tareas de nuestra civilización técnica: el diseño de productos industriales (departamento de diseño industrial y departamento de construcciones) el diseño de medios visuales y verbales de comunicación (departamento de comunicación visual y departamento de información)” (Ulm 1958: 1). Como vemos, este texto de apertura es significativo en tanto se precisa que la HfG formaba sujetos con habilidades y capacidades precisas, que los habilitaba para “el diseño” de los productos industriales y “el diseño” de los medios de comunicación. En función lo que hemos analizado anteriormente, y de las definiciones que irá dando el texto, el término diseño parece asociarse con un hacer, un accionar responsable, inscripto en esa “civilización técnica”. Después de definir los medios actuales de comunicación como: “gráfica, film, radiodifusión, y propaganda”, se reafirmó la cuestión del impacto del trabajo del diseñador: “Estos diseñadores deben tener a su disposición los conocimientos tecnológicos y científicos para colaborar en la industria de hoy. Al mismo tiempo deben comprender y tener presente los efectos culturales y sociales de su trabajo” (Ulm 1958: 1)

Entre 1958 y 1959 la revista editó cinco números, y luego de un paréntesis de dos años, en 1962 se editó el número seis, llevando el anclaje en inglés “*Jornal of the Ulm School of design*”.<sup>62</sup> En un contexto de escasez de publicaciones específicas, *Ulm* sirvió para dar a difusión los avances en la enseñanza de la HfG, y además, como reconoce Gui Bonsiepe, uno de sus responsables, para “tomar posición en las cuestiones centrales del discurso de diseño. Este periódico combinó entonces la función de documentación con el discurso más crítico y reflexivo, orientado a los problemas.” (Bonsiepe 2003: 15) Cabe destacar que durante esa etapa Maldonado no se limitó sólo a la actividad académica, además de su colaboración con la empresa italiana Olivetti en el desarrollo de proyectos de diseño

---

<sup>62</sup> Los primeros cinco números el responsable del contenido era el director de la escuela, en el número seis la revista quedó a cargo de Maldonado, Gui Bonsiepe y Renate Kiezmann.

industrial y comunicación visual para su línea de computadoras electrónicas y máquinas de escribir, se integró como miembro activo al Internacional Council of Industrial Design, ISCID, entidad que había sido fundada en Londres en 1957 y que estaba conectada con la UNESCO. Así fue como en el congreso organizado por el ISCID en Venecia en el año 1961, Maldonado presentó una definición de diseño industrial que sintetizaba las razones que hemos estado exponiendo, y que más tarde adoptaría como propia la entidad: “la función del diseño industrial consiste en proyectar la forma del producto” (Maldonado 1993: 11).

Maldonado sintetizaba en “proyectar” las tareas de coordinación, integración y articulación que atribuía al diseñador, y lo incluía como articulador de los factores participantes de lo que denominaría unos años más tarde como proceso de génesis de la forma del producto, en referencia a los aspectos sociales, culturales, técnicos y económicos que comprendía al diseño industrial. Estas definiciones dictadas por Maldonado durante el período inicial con Bill, y más tarde, mientras llevaba a cabo los cambios de los planes de estudio, fueron divulgadas por él como rector de Ulm e integrante del ISCID en distintas conferencias que dictó en Londres, Copenhague, la Embajada de Alemania en Estocolmo y en Buenos Aires.

Hemos visto el modo en que Maldonado se integró a la HfG y participó de sus fundamentos, colaboró con el equipo que protagonizó los primeros pasos de la escuela, acompañó la conformación de los primeros cursos y lideró un cambio estructural proclamando al diseño industrial como actividad independiente de las “artes aplicadas” y aportando una base teórico-metodológica interdisciplinar, independiente de la formación artística, para la formación de profesionales autónomos. En este punto cabe destacar que si bien Maldonado en tiempos de la HfG dejó la pintura, lejos de tratarse de un abandono de las preocupaciones planteadas en la época del Arte Concreto-Invención, puede interpretarse en términos de derivación de esa propuesta hacia el diseño. Lo consideramos como una transición que cruzó los propios límites de lo artístico, en términos de Brian Holmes un “tropismo”, es decir, una necesidad de girar hacia otra disciplina, producida desde el liderazgo en la vanguardia, por una inquietud de enfrentar problemáticas sobre el desarrollo de “una sociedad compleja” (2008: 205). En este sentido hemos analizado diferentes tipos de intercambios y experiencias que llevaron a Maldonado a promover la formación de especialistas en diseño de productos industriales y en diseño de medios visuales y verbales



y hemos visto cómo, desde los vínculos establecidos, esos discursos se acercaron a otros entornos, tales como empresas y asociaciones, generándose nuevos espacios de discusión.

## **Síntesis**

Se ha presentado la trayectoria Maldonado desde el momento de su integración y ruptura con la formación académica hasta su consolidación como líder de la HfG. Analizamos el modo en que constituyó su liderazgo en los diversos lugares de reunión, a partir del intercambio con poetas, pintores, arquitectos en lugares de trabajo, bares, reuniones en casas particulares y salones de exposición. Hemos planteado cómo esos estudiantes combativos de la Escuela Nacional de Bellas Artes se integraron al surgimiento del Arte Concreto-Invención como un espacio de principios definidos y límites abiertos en cuanto a sus integrantes. También observamos su actitud vanguardista y su adscripción a las tendencias de arte abstracto, en particular a una radicalizada postura en contra del automatismo y a favor de la invención como actitud de hacer. Estos artistas promovían la *presentación* del objeto en sustitución de la *representación* de la realidad.

Estos puntos de vista fueron para los actores “objetos colectivos de vinculación” que crearon interdependencias particulares en reconocimiento a lo que para ellos implicaba ser “vanguardista” o “concreto” (Elias 1983: 168). Verificamos asimismo la presencia de las ideas marxistas en estos postulados, ratificadas en Maldonado, Hlito y Espinosa al momento de afiliación al Partido Comunista. Cabe destacar que en ese breve lapso de manifiestos y exposiciones, entre los integrantes del grupo concreto se dieron múltiples movimientos, se confrontaron puntos de vista sobre las formas de producir y dar a conocer lo producido, y se ampliaron los espacios de interrelación. También hubo posiciones encontradas en la búsqueda de recursos de todo tipo -formales e informales- que determinaron nuevas interacciones en la estructura colectiva (Lomnitz 2005:226).

Se afirmó al mismo tiempo un fervoroso compromiso con el hacer y con el reflexionar sobre el hacer, en un intento por recuperar el que había caracterizado las vanguardias europeas de principios de siglo. En esos tiempos de agitación intelectual, estos pintores, escultores y poetas se organizaron buscando lugares de expresión para manifestar sus preocupaciones sobre la “sociedad técnica” y rechazar toda forma de autoritarismo. En ese impulso originario vimos el acercamiento de los concretos con los arquitectos y estudiantes

de arquitectura identificados con el movimiento moderno. También constatamos cómo se proyectó la figura de Maldonado a su vuelta de Europa al aportar definiciones sobre el diseño y la comunicación visual como actividades propias de una sociedad contemporánea. La consecuente apertura de un estudio de diseño industrial, en sociedad con sus compañeros y amigos el artista concreto Alfredo Hlito y el arquitecto Carlos Méndez Mosquera, aportarían experiencia práctica a esas definiciones. Todas estas actividades estuvieron acompañadas la publicación de trabajos en revistas de arte y arquitectura, y la edición de revistas especializadas. Así vimos cómo Maldonado fue construyendo la idea del diseño como una disciplina autónoma sobre la que proclamó un nuevo saber específico, técnico y generalista, propio de una “cultura técnica”. Esta idea no deja de encuadrarse en otras discusiones ya instaladas entre los universitarios nacionales en los primeros años ´40, como aquellas sobre la formación específica y vinculante con el sistema productivo, y la formación de recursos humanos que acompañen el crecimiento económico y social en la era industrializada (Graciano 2008: 287).<sup>63</sup>

Respecto de Ulm vimos el momento de su creación, su surgimiento como un espacio democrático, su posicionamiento como escuela de diseño y el rol central de Maldonado en la redefinición del sistema de estudio y la difusión de las nuevas pautas para la práctica y la enseñanza. Allí destacamos el ánimo de formar diseñadores especializados pero con capacidad de mirar contextos y condicionantes. La HfG propuso la formación de sujetos capaces de percibir el progreso técnico-científico como algo determinante para el devenir de la sociedad. Verificamos esta posición al revisar las materias incorporadas al plan de estudios, a la definición de proyectar como acción de programar, y a la continuidad visible en los discursos de Maldonado en el concepto de inventar objetos que constituyeran con su propia presencia el entorno humano, que superaran el “good design” y el “styling” impuestos para el consumo, para dar lugar a uno constitutivo del entorno social. Así, en su trayectoria desde el Arte Concreto-Invención hasta el rectorado de la escuela alemana, Maldonado se instaló como intelectual y experto en tanto alternó experiencias por dentro y fuera del Estado, sentando posiciones, formando técnicos, delimitando marcos teóricos y demarcando nuevos límites disciplinares (Neiburg y Plotkin 2009: 16).

---

<sup>63</sup> Como señala Graciano, el proyecto universitario de 1941-1943 liderado por Alfredo Palacios en La Plata estuvo signado por esas ideas, que también tuvieron repercusión en las universidades de Buenos Aires, Tucumán y Cuyo. (2008: 287).

En el próximo capítulo analizaremos el modo en que los artistas, arquitectos, poetas y colegas de Maldonado, divulgaron estas ideas en su paso por las universidades nacionales, y la forma en que impulsaron la renovación de cátedras y la apertura de departamentos, institutos y carreras de diseño.

## **Capítulo 2**

### **TRAYECTORIAS, DEFINICIONES Y DISCURSOS SOBRE DISEÑO EN EL ÁMBITO UNIVERSITARIO. ORIGEN DE CÁTEDRAS, DEPARTAMENTOS E INSTITUTOS DE DISEÑO EN LAS UNIVERSIDADES NACIONALES.**

#### **Introducción**

En el capítulo anterior analizamos el liderazgo de Maldonado en diferentes medios intelectuales, públicos y privados y la influencia de sus ideas entre artistas, estudiantes de arquitectura y arquitectos. Asimismo estudiamos los intercambios producidos en los encuentros donde expuso sus convicciones, desde las reuniones de café hasta su presentación en escuelas y organismos internacionales, y también en las revistas *nv/nueva visión* y *ulm*, y mediante el seguimiento que llevó a cabo la revista *summa*.

En este capítulo indagaremos sobre la influencia que tuvo el pensamiento de Maldonado en los espacios universitarios, en particular en la creación de las carreras universitarias de diseño, valiéndonos del análisis de las relaciones que se produjeron entre los individuos que las forjaron. Mediante el seguimiento a estos actores, intentaremos identificar sus zonas de acercamiento, la constitución de grupos y los rasgos generales que definieron sus vínculos, y al mismo tiempo la dinámica sobre la que se generaron sus identidades e ideales colectivos. Procuraremos estudiar, en sus trayectorias dentro y fuera de la universidad, la naturaleza de las relaciones y las convicciones sociales que dieron lugar a sus acciones y representaciones, y la forma en que éstas afectaron sus prácticas académicas (Neiburg 1999: 52).

Enmarcamos el surgimiento de las carreras de diseño en los años posteriores al golpe de Estado que derrocó el gobierno de Perón, autoproclamado como Revolución Libertadora. Fue un cambio político apoyado por un amplio espectro de sectores sociales que abarcó los partidos opositores, la iglesia católica, las asociaciones empresariales y las agrupaciones estudiantiles universitarias, dando lugar a un período de reacomodación entre las diferentes

fracciones que pretendían participación en las decisiones de poder, “ocupando lugares en la administración pública, defendiendo el contenido de los asuntos públicos y las formas de representar los sentidos de nación” (Neiburg 1999 : 55).<sup>64</sup> En este contexto las universidades fueron intervenidas para encarar un proceso de transformación cuyo discurso se apoyaba en el respeto por la autonomía universitaria.

La gran capacidad de acción que tuvieron los interventores les permitió gestionar con gran ímpetu, interactuando con una dirigencia estudiantil mayormente de izquierda, opositora al peronismo y defensora de las ideas reformistas (Buchbinder 2005: 170). Estos actores se propusieron superar la etapa peronista en la que el gobierno nacional tenía injerencia sobre las cuestiones universitarias, y abrir un camino hacia la “desperonización” de las instituciones mediante la recuperación de la reforma de 1918.<sup>65</sup> Si estos sujetos habían vivenciado el peronismo como una manifestación local de los sistemas nazi y fascista europeos, la idea de “desperonizar” sobrevendría entonces como una adaptación local a la idea de “desnazificar” (Neiburg 1998: 55). Las medidas implementadas fueron así tan arbitrarias como las del gobierno que cuestionaban, y la idea de autonomía devino en un proceso de depuración que fue excluyente de los equipos de cátedra que habían participado durante la etapa anterior.<sup>66</sup>

En esa línea la intervención promovió cesantías masivas y efectuó llamados a concursos para cubrir los cargos vacantes, y siguiendo el criterio de normalización bajo los principios reformistas, se reestructuraron equipos, reorganizaron programas, planes y currículas. Esta

---

64 Entre las asociaciones contamos a la Sociedad Rural Argentina y a la Unión Industrial Argentina, UIA, entidad que fue recuperó su personería jurídica con el gobierno de facto. Sobre esta última ver Schvarzer, 1991.

Las agrupaciones estudiantiles universitarias se habían rearticulado en 1951, superando la intervención peronista, y habían tomado un rol de profunda oposición política desde 1954 (Buchbinder 2005, 166).

65 Cabe señalar que la intervención peronista de 1946 había promovido cesantías y renuncias masivas que produjeron la marginación política de muchos de los profesores reformistas, quienes, como señala Graciano, denunciaron el gobierno como régimen totalitario y se abocaron a resistir las nuevas políticas universitarias (2008: 296). Esta situación, implicó asimismo una transformación interna en los equipos docentes (Buchbinder 2005: 150). En 1953 el gobierno reformó por segunda vez la Ley Universitaria, asignando al Estado la potestad de regular la administración de las universidades y un intento de politizar al estudiantado que Buchbinder caracteriza como un ensayo de *peronizar* la universidad. (2008: 165) (bastardilla en el original).

66 Con la proclama de regresar a la autonomía luego de la Revolución Libertadora, tal como señala Neiburg, el espacio universitario se planteaba como espacio competitivo entre iguales. De modo que los límites de esa universalización se definieron excluyendo algunos individuos y facilitando la entrada de otros, en una articulación entre pacificación y disociación entre amigos y enemigos. (1999: 66)

fase normalizadora, afirma Neiburg, se produjo bajo el imperio “de la razón y los mejores argumentos”, en una doble articulación entre pacificación y disociación (199:66). Por otra parte, tal como señala Osvaldo Graciano, la caída de Perón no implicó una vuelta a las condiciones universitarias y culturales previas, sino por el contrario, los debates de la segunda posguerra y el impacto de la modernización social fueron factores que marcaron la relación entre intelectuales y sociedad (2008: 18).

En 1958 el gobierno de Arturo Frondizi propuso un plan de medidas que estimularían el desarrollo económico, entre las que se prestaba particular atención al desarrollo científico. Se generó entonces un clima propicio para la elevación de proyectos fundacionales de laboratorios, institutos y centros de investigación. Como señala Buchbinder, la promoción de estas nuevas políticas educativas se dio en un contexto internacional que asignaba un rol estratégico al conocimiento científico para el desarrollo de los Estados, razón por la cual los avances en investigación y los adelantos en materia de tecnología contaban con estímulos económicos y con infraestructura tecnológica (2005: 79). El consenso internacional de apoyo a estas políticas era una tendencia que se venía dando en los países centrales -con la Organización de Cooperación y Desarrollo Europeo, OCDE- y que se reafirmaba para nuestra región con la propuesta “planeamiento integral de la educación” llevada a cabo por la OEA y por la UNESCO (Suasnábar 2004: 38).<sup>67</sup> Con el auspicio de estas entidades el Estado asignaría recursos para la creación de departamentos y carreras, para la promoción de nuevos espacios dedicados a la investigación, para la actualización de los fondos bibliográficos y el reequipamiento de las instituciones. El Estado pasó a desempeñar así un nuevo rol como “agente de desarrollo económico, modernización cultural e integración social” y alcanzó protagonismo en la promoción de nuevas entidades instalándose una “nueva funcionalidad” dada por el lugar que ocupaba la relación entre ciencia, universidad y desarrollo (Soprano y Suasnábar 2005: 143).

Fue en este período, que medió entre la caída del peronismo y el gobierno de Frondizi, en el que una generación de arquitectos, artistas, ingenieros y estudiantes (en su mayoría opositores que ocupaban lugares de segunda o tercera línea durante el gobierno peronista) encontraron la posibilidad de acceder a la creación de esos nuevos espacios dedicados a la enseñanza e investigación del diseño. Entre 1958 y 1962, estos actores pusieron en circulación un discurso sobre los valores y aportes del diseño vinculado a la sociedad

---

67 Retomaremos el tema del planeamiento en el capítulo 4.

moderna en las cátedras de la UBA que integraban, y crearon organismos de investigación, departamentos y carreras en la UBA, la UNL y la UNLP. Con el fin de comprender este proceso de institucionalización nos detendremos en las relaciones entre estos actores desde el análisis de su trayectoria previa a este período, lo que nos permitirá dar cuenta de sus creencias, su formación y sus metodologías, y también identificar aquellos actores que tuvieron continuidad en sus trabajos o en sus emprendimientos personales. En este sentido buscamos explicar los comportamientos de estos universitarios tomando en cuenta su inscripción en redes formales e informales como miembros de organizaciones, sociedades y asociaciones de distinto tipo, amistades y redes de parentesco entre otras (Soprano 2007: 30).<sup>68</sup> En primer término pondremos en consideración algunos aspectos referidos a los arquitectos que siguieron el movimiento moderno desde los años '20 y las formas en que ellos fueron alcanzando posiciones de relevancia en las facultades hasta el momento de renovación y creación de nuevos espacios, en particular en el seguimiento de la figura de Amancio Williams y Alberto Presbich. Asimismo analizaremos el relevante intercambio producido entre los artistas concretos y los arquitectos, con el arquitecto italiano Ernesto Rogers, y nos detendremos en su punto de vista sobre la relación entre el arte y el diseño.

Respecto de UBA, analizaremos la influencia de la HfG en la temprana apertura del Departamento de Diseño, y la relevante presencia de César Janello en Mendoza, transmitiendo, junto a su esposa Colette Boccara, su experiencia cercana al Arte Concreto, la arquitectura y la producción de objetos en serie. Entre la UBA y la UNL veremos el momento de creación de la materia Visión y la circulación de los mismos equipos entre ambas universidades, así como los puntos de contacto que posibilitaron dicha circulación y la integración del Instituto de Investigación de Diseño Industrial, IDI, como puente de unión entre el diseño y la industria. Respecto de la UNLP seguiremos la trayectoria del impulsor del Departamento de Diseño, Daniel Almeida Curth, su relación con los arquitectos de la UBA y con quienes replanteaban los planes de la Escuela Superior de Bellas Artes, así como la definición de posiciones en la apertura de la carrera y su posterior alejamiento. Del mismo modo abordaremos las críticas formuladas por Maldonado en

---

68 Señala Soprano: Es necesario, pues, tomar cuenta de su inscripción en estas redes formales e informales para reconocer en una perspectiva holística las determinaciones múltiples involucradas en la orientación de la acción de un cuerpo de funcionarios, a efectos de no restringir de forma apriorística la explicación de sus comportamientos a una exclusiva lógica racional-burocrática con arreglo a fines (Soprano 2007: 30).

ocasión de pronunciar una conferencia en dicha escuela. Con el fin de comprobar la importancia de la circulación de publicaciones y textos especializados, dedicamos finalmente un apartado al análisis de algunas publicaciones que solían consultar los actores como intermediarios de discursos y prácticas.

En suma, analizaremos la circulación de arquitectos e ingenieros vinculados con el movimiento moderno desde los años '20, los contactos de Maldonado con estos actores y el intercambio con la experiencia del Arte Concreto-Invencción. Al mismo tiempo intentaremos verificar, entre 1958 y 1965, la influencia de estos actores en la creación de cátedras, departamentos y centros de diseño, en las posiciones adoptadas sobre los procesos de diseño –y en su enseñanza– así como su divulgación de las mismas en libros y revistas especializadas, verificando los tipos y niveles de intercambio entre Universidad y Estado existentes en esos momentos de cambio.

## **2.1. Redes de relaciones entre arquitectos, artistas concretos y estudiantes universitarios.**

En la Argentina el debate sobre las transformaciones tecnológicas, los nuevos materiales y las instalaciones en arquitectura se comenzó a insinuar en los años '20, cuando unos pocos arquitectos introdujeron la información que disponían sobre el movimiento moderno como contrapuesta a las tendencias existentes. Para ellos, la expresión formal de la arquitectura debía presentarse como respuesta a la función del espacio, en acuerdo a los condicionantes propios de su tiempo, a los métodos de construcción y los recursos surgidos de los avances en áreas de técnica y tecnología. Los arquitectos Alberto Presbisch y Ernesto Vautier, graduados en la Escuela de Arquitectura con estudios en Europa en los tempranos años '20, fueron, desde su participación en las revistas *Martín Fierro* y *Revista de Arquitectura*, unos de los pocos profesionales que presentaron las ideas de los arquitectos modernos.<sup>69</sup> Se remitieron a la obra de Le Corbusier y de los bauhasianos Gropius, Mies Van der Rohe, entre otros, para cuestionar los lineamientos arquitectónicos existentes –“tradicionales”– y proclamar la necesidad de reunir el arte y la técnica en la definición de principios adecuados para una arquitectura del siglo XX. En 1924 señalaban: “Existe una comunidad

---

<sup>69</sup> Presbisch era parte del equipo directivo de *Martín Fierro* y se encargaba de la composición de la revista.

indudable entre el espíritu que creó el Partenón y el espíritu que crea el automóvil moderno. La máquina ha hecho ver claramente a los hombres de hoy la voluntad artística de la época en que vivimos” (Vautier y Presbisch 1924, --).<sup>70</sup> Estas ideas se reafirmaron en nuestro país cuando este grupo reducido siguió de cerca la actividad y las conferencias que dictó Le Corbusier en Buenos Aires en 1929, invitado por la Asociación Amigos del Arte, y se proyectaron después hacia los integrantes de una segunda generación de arquitectos modernos, del grupo Austral -Jorge Ferrari Hardoy, Juan Corchan, Antonio Donet- y a otros cercanos como José Alberto Le Pera, que fue progresivamente ganando posiciones en la arquitectura de los años ´40 y logró consolidarse en la década siguiente (Cirvini 2004: 159).<sup>71</sup>

Fue justamente en ese período en que estos arquitectos intercambiaron la experiencia propia con las de la pintura concreta en espacios comunes como la Casa Comte donde circularon Maldonado, Borthagaray, Méndez Mosquera y Hlito.<sup>72</sup> Y también las ideas sobre el movimiento moderno se discutieron y practicaron en los estudios particulares creados a principios de los años ´50, como el ya mencionado Axis, a los que se sumaron Harpa (integrado por Jorge Enrique Hardoy, Eduardo Aubone, José Rey Pastor y Leonardo Aizemberg y Carlos Méndez Mosquera), Six (formado por Juan Kurchan, José Luis Bacigalupo, Alberto Guidali, Ana Abeuci, Jorge Rioprede, Héctor Ugarte), y el grupo OAM (entre quienes estaban Janello, Borthagaray, Grisetti y Bulrich, entre otros que compartían la experiencia editorial de *nv*).

---

70 Presbisch había llegado recientemente de Europa, entusiasmado con las nuevas tendencias.

71 La Asociación Amigos del Arte funcionó entre 1924 y 1942, tenía contrato con la Galería de Arte Van Riel y se sostenía mediante un subsidio otorgado en el gobierno de Marcelo T. de Alvear. Ver al Respecto Meo Lagos (2007).

72 Sobre Comte nos remitimos al capítulo 4



**Centro de Diseño Comte**  
 Tomás Maldonado  
 Juan M. Borthagaray  
 Alfredo Hlito  
 Carlos A. Méndez Mosquera

**Harpa**  
 José E. Hardoy  
 Eduardo Aubone  
 José Rey Pastor  
 Leonardo Aisemberg

**Axis**  
 Tomás Maldonado  
 Alfredo Hlito  
 Carlos A. Méndez Mosquera

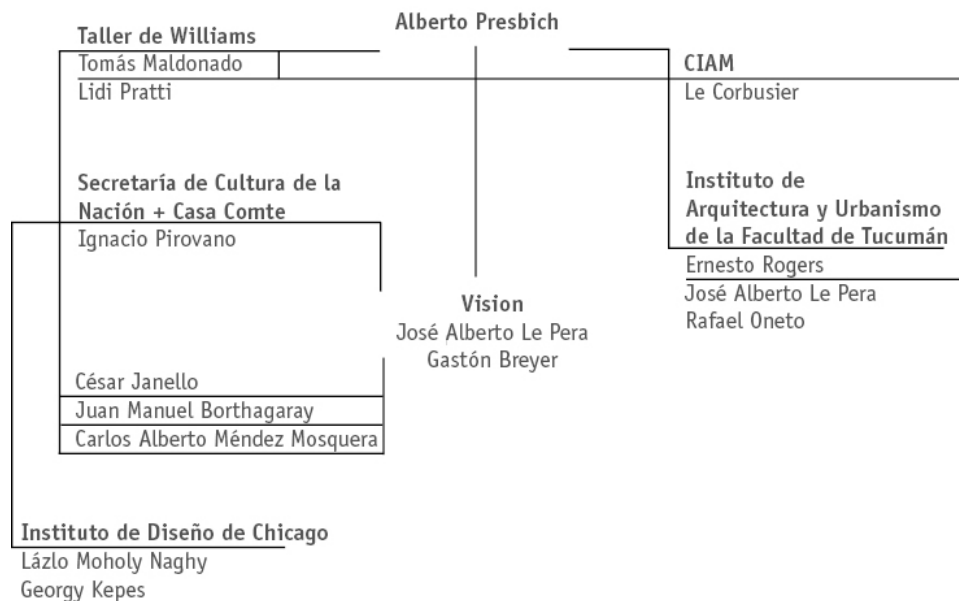
**Six**  
 Juan Kurchan  
 José L. Bacigalupo  
 Alberto Guidali  
 Ana Abeuci  
 Jorge Rioprese  
 Héctor Ugare

**OAM**  
 Juan Manuel Borthagaray  
 Francisco Bulrich  
 Jorge Grisetti  
 César Janello  
 Horacio Baliero

**nv/nueva visión**  
 Tomás Maldonado  
 Alfredo Hlito  
 Carlos A. Méndez Mosquera  
 OAM

Artistas y arquitectos en espacios compartidos en los '50.

Las iniciativas de estos arquitectos de conformar estudios particulares dedicados a la arquitectura, al equipamiento y la decoración, se dio en un contexto en que la Escuela de Arquitectura se independizó de Ingeniería y se creó como facultad, un pase que fue considerado por esta camada de arquitectos como un logro que se alcanzó a proyectarse hacia otras instituciones como las de Córdoba, Santa Fe, San Juan y Mendoza (Cirvini 2004:163). Sin embargo, su apuesta de trabajo se encontraba por fuera de la universidad, ya que rechazaban el contexto de la universidad peronista por razones políticas –oposición al gobierno de Perón- y académicas –enseñanza “academicista”-. La trama de relaciones vinculaba a los siguientes actores:



Vínculos entre los arquitectos

Amancio Williams fue un actor central durante este período de cuestionamiento de lo “academicista”, cursó tres años de ingeniería en la UBA, entre 1938 y 1940, y después de dedicarse a la aviación, estudió arquitectura y egresó en 1941. Su identificación con la obra de los arquitectos modernos, el seguimiento a Presbisch, y su disconformidad con la enseñanza que había recibido, lo llevaron a dedicarse por completo a su taller, donde desarrollaba estudios de “plástica, diseño, arquitectura, urbanismo, planeamiento y las técnicas correspondientes a esta actividad” (Williams 2008: 58). Daba impulso así a un espacio particular de formación, financiado mediante el trabajo a terceros y con sus propios recursos, en el que se organizaban cursos y seminarios que reunían pintores, escultores, poetas, estudiantes y graduados de arquitectura.<sup>73</sup> El taller funcionaba como un espacio de producción y debate, en el cual los trabajos realizados se ponían en exposición y eran discutidos colectivamente bajo la coordinación de Williams, quien abría el diálogo hacia teorías, técnicas y prácticas avanzadas.

En 1946 Williams envió a su colega Le Corbusier, por intermedio de un contacto que viajaba a Francia, una carta de presentación con serie de trabajos propios, en la que le señalaba su admiración, criticaba el desconocimiento a su obra en la Argentina y le solicitaba el envío de sus libros, enviándole una suma de dinero por la adquisición. En la carta ponía de manifiesto su rechazo al “academicismo” de la Facultad de Arquitectura, y explicaba el rol que asumía desde su taller, donde llevaba a cabo un trabajo de “revisión de valores” por un equipo al que se le exigía “extraordinarias condiciones de moral y buena fe”, continuaba

“Mis primeros trabajos han sido hechos en el campo de la plástica, la arquitectura y el urbanismo. Actualmente las actividades y los estudios del taller abarcan también campos más vastos, la teología, la filosofía, la sociología y la economía, etc. Mi búsqueda de la verdad me ha conducido a la Iglesia Católica y asigno una gran importancia al cumplimiento de esta etapa.

El taller está formado por un espléndido conjunto de personas de talento. Los más jóvenes han terminado sus estudios universitarios desde hace un año, los otros son personas de gran valor y formación, dotadas de un sentido creador y trabajan también en otras cosas.

El taller es extraordinariamente vivo. La obra de cada uno informa a los demás. Debemos soportar una lucha terrible para mantenernos en plena pureza, sin concesiones. En ciertos momentos sólo

---

73 Ver al respecto el texto redactado por Williams para su propio currículum de 1955 (2010: 58).

nos ha sostenido la Providencia. Hemos tenido muchas posibilidades para construir pero no hemos logrado realizaciones por no poder vencer la resistencia local, producto del academicismo o de cosas aún peores.” (Williams 2008: 170)

Williams enmarcó sus actividades en la pintura y la escultura –“en el campo de la plástica”-, y utilizaba los términos “arquitectura” –como construcción de edificios- y “urbanismo” -término que implicaba los estudios y la planificación de las ciudades modernas-. Se definía como católico practicante y pensaba su taller como un espacio de formación en los que se cruzaban los temas que ayudarían a encontrar en la arquitectura una expresión de la época –“teología, filosofía, sociología, economía, etc”- con las experiencias acumuladas en la práctica. Estas ideas eran consumadas por un grupo de estudiantes y profesionales seleccionado por su responsabilidad y por su capacidad, en una apuesta al intercambio de información y al ejercicio de resistencia contra los “academicistas” a los que anteriormente había identificado como una “sociedad académica” que veía como “contaminación”.

Le Corbusier respondió el mensaje ponderando la calidad del material enviado, señaló su intención de divulgarlo en Europa y de escribir un artículo al respecto en la revista *L'homme et l'architecture*; también lo invitó a incorporarse al CIAM y subrayó su agradecimiento y amistad con los integrantes del grupo Austral y con la escritora y editora Victoria Ocampo, que perduraba desde su visita de 1929. Asimismo manifestó su asombro por el desconocimiento expresado en Buenos Aires hacia su propio trabajo. Esa admiración mutua implicó el inicio de una amistad entre ambos: en 1947 Williams viajó a París, y a partir de 1948 su estudio recibió el encargo de hacer los planos de obra y dirigir la construcción del único proyecto edificado de Le Corbusier en América Latina, conocido como la casa Curuchet de La Plata.

El vínculo Williams-Le Corbusier potenció el prestigio que ya tenía su taller, cada vez más frecuentado por los jóvenes estudiantes resistentes a la enseñanza en la universidad y al modelo academicista. Así fue como Francisco Bulrich, electo en 1948 Secretario de Actas de la Comisión Directiva del Centro de Estudiantes de Arquitectura, CEA, solicitó la colaboración de Williams en la revista del centro, y éste sugirió y concertó una entrevista con Maldonado, afianzando el contacto con el grupo de arquitectura, entre los que también

estaban Borthagaray y Méndez Mosquera.<sup>74</sup> Maldonado fue responsable del número de *CEA* correspondiente a 1949, y publicó allí el primer artículo sobre diseño; asimismo colaboró con Williams en la organización de la muestra *Arquitectura y Urbanismo de nuestro tiempo* para la cual además realizó el catálogo.<sup>75</sup> En 1951 Williams realizó una exposición de su trabajo en la Universidad de Harvard, organizada por el centro de Estudiantes y avalada por Gropius, exdirector de la Bauhaus y por entonces decano de arquitectura de esa universidad, a quien conociera en 1955 y con quien también entabló una relación fluida. Asimismo cabe destacar que en 1959, Williams viajó invitado a la HfG, donde expuso su trabajo y dictó una conferencia.

Otra figura clave fue en esos tiempos fue el arquitecto y pintor concreto italiano Ernesto Rogers, quien había sido director de la revista italiana *Domus* y había sido invitado a la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Tucumán. Rogers conocía personalmente a los pintores y escultores concretos europeos y era amigo de Max Bill.<sup>76</sup> En ocasión del cierre de la exposición *Nuevas Realidades* en 1948, Rogers dictó una conferencia sobre el Arte Concreto que fue luego publicada por la revista *Ciclo*, se preguntó: “qué podrá decirse después de todo esto de nosotros que estamos aquí para celebrar un arte que al parecer se propone restablecer una gramática elemental con puntitos, cuadraditos y pocas rayas cruzadas sobre un fondo blanco? (Rogers, 1948: 39).<sup>77</sup> Rogers repasaba su propia vinculación con lo concreto para dar respuesta al problema mediante un ejemplo:

“Se trata de un pequeño objeto que vi en el Louvre, fabricado en Persia 3.000 años antes de Cristo, pero que, con ligeras variantes, es posible encontrar en todos los países y en las más diversas épocas; los indios, por ejemplo, los han fabricado con gran belleza. Se trata en realidad de una ampolla para aceite de cerámica de 12 centímetros de altura y 7 a 8 de diámetro, tamaño perfectamente calculado para que se pueda tener en la mano con toda comodidad. A su vez la forma más estrecha arriba, más ancha abajo, panzuda, da inmediatamente la impresión de que el líquido se acomoda a sus leyes; la proporción entre el recipiente y el pico es tal que ninguna gota puede derramarse al ser trasegado. La forma expresa equilibrio. Es un objeto funcional. La expresión estética interpreta perfectamente el

---

74 Ver el testimonio de Méndez Mosquera sobre su vínculo con Maldonado en (Devalle 2009).

75 En la década peronista el CEA estaba en una etapa de transición, la facultad había sido recientemente creada y se daba una renovación del plantel docente y recambio de programas. (Cirvini 2004: 316)

76 Entre los que estaban Hans Arp, George Vantongerloo y Richard Lohse. Maldonado conoció a éstos dos últimos en su viaje a Europa.

77 Recordemos la participación de los artistas concretos en este evento. Ver capítulo 1.

uso. ¿No es acaso tan sutil interdependencia entre lo útil y lo bello lo que buscamos tan afanosamente los arquitectos? (Rogers 1948: 42)

El caso citado por el arquitecto y pintor italiano es demostrativo de la asociación que hacían los propios actores entre el arte concreto, la arquitectura y lo que denominarían luego como diseño. Rogers argumentó los alcances del arte concreto, sus raíces en la “tradición creadora del espíritu”, situándolo en una pequeña vasija de cerámica interpretada como un objeto utilitario expresivo de las necesidades humanas a lo largo del tiempo y el espacio –“es posible encontrar en todos los países y en todas las épocas”- cuya descripción apela a la relación continente-contenido –“la forma panzuda” que “da la impresión de que el líquido se acomoda a sus leyes”- a las relaciones de uso –“la proporción entre el recipiente y el pico es tal que ninguna gota puede derramarse”- de las que resulta una armonía –“la forma expresa equilibrio”-; encontrando entonces lo “funcional” en un objeto de uso cuya forma continente se ajusta a las características del contenido (y a su vez éste se acomoda en ella) cuyas relaciones entre las partes componentes siguen criterios de uso, aspectos que hacen a la manipulación hecha por el hombre. Lo “bello” queda así anclado a lo “útil” -“funcional”-, no hay jerarquías entre ambos, uno se vale del otro, son “interdependientes”. Pero hay un elemento más,

“Aproximadamente en la parte media de la vasija, están dibujadas dos gruesas rayas negras que recorren circular y paralelamente su superficie.

Dos gruesas rayas, nada más.

El artífice primitivo no ha sabido resistir a la tentación del ornato. Aunque el objeto hubiera podido considerarse acabado sin ese aditamento aparentemente superfluo, la sensibilidad del artista ha querido evidenciarse introduciendo un signo en qué complacerse.

Importa aquí constatar que el agregado ornamental no trae aparejado en este caso conflicto alguno” (Rogers 1948: 43)

Rogers encontró en esa vasija un ejemplo del equilibrio entre razón –“funcionalidad”- y espíritu –“ornato”-, cuando se pierde el equilibrio entre ambos, los objetos “extravían”, “pervienten” su “carácter auténtico”, es decir su sentido. También, señaló que la misión de la arquitectura era responder a las exigencias prácticas de las relaciones humanas, y que el ornato resultaba, a esos efectos, una fuerza permanente contraria a esta demanda,

“la única solución es dar a este elemento completa libertad, librándolo de las ataduras que lo ligan a la arquitectura a cuyo lado no puede ser siervo o tirano.

El ornato –siervo o tirano en un mundo plástico en cuya definición no entraba como ingrediente necesario- adquiere ahora dignidad de individuo.

Y este individuo no es otro que el arte concreto” (Rogers 1948: 44)

En otras palabras, si tal como dijera Maldonado en 1946, lo concreto implicaba práctica y acción, un arte útil, para Rogers llegaba para unir nuevamente aquello que se había separado, razón-espíritu, arquitectura-plástica, realidad-fantasía.<sup>78</sup> “En el arte concreto las relaciones entre forma y contenido se hacen estrechísimas. La fantasía se adueña de la materia, lo plasma, la mueve, la proporciona, para extraer de ella y sólo de ella –sin hacer intervenir otro elemento- las expresiones de poesía.” (Rogers 1948: 45) Así pues, con su ejemplo de la vasija, en una conferencia pública, Rogers presentaba los problemas que asumía respectivamente como arquitecto y pintor, que estaban en circulación entre ambas disciplinas. Pero lo curioso es que el ejemplo no era específicamente de pintura, escultura o arquitectura sino desde esos ámbitos y se proyectaría a uno nuevo, el de la resolución de los objetos útiles para la vida cotidiana, mientras tanto habría que ir hacia una integración entre los valores estéticos, técnicos y sociales que tanto arte como arquitectura implicaban. Al mismo tiempo, las palabras de Rogers revelaron las creencias propias de los integrantes de la exposición sobre el Arte Concreto en relación con la sociedad, tal como lo hiciera Edgar Bayley en su reseña sobre la muestra, publicada en la revista *Ciclo* al calificar una escultura de Rogers dedicada a los caídos en los campos de concentración alemanes como demostrativa de “las posibilidades sociales del arte concreto” (Bayley 1948: 90).

Identificados con lo moderno, estos artistas y arquitectos redefinieron su especialidad hacia los problemas concernientes a los aspectos formales de los bienes utilitarios que la nueva sociedad técnica demandaba, a la resolución de esos objetos y comunicaciones atendiendo a los requerimientos constructivos, económicos, estéticos y funcionales propios de una “cultura industrial”. Su interés se iría concentrando en esas nuevas “formas culturales” que respondieran a las necesidades tecnológicas y elevaran las relaciones entre los hombres y los objetos en los aspectos materiales y espirituales.

---

78      Nos remitimos al Capítulo 1.

Sumando las habilidades y capacidades de artistas concretos y arquitectos, el nuevo especialista era un constructor de objetos con sentido estético, funcional y simbólico, responsable de poner en circulación las herramientas, los artefactos y los productos de una sociedad tecnológica constituida, en definitiva, alguien que se encargaba de resolver los medios para el trabajo y también los objetos de uso. Tal como señalamos en el capítulo anterior, estos artistas concretos y estos arquitectos se movían significativamente cruzando los límites de su propia disciplina para encontrar la identidad de una nueva (Becher 1993: 76).

Hasta aquí hemos visto la circulación de ideas modernas entre los arquitectos de Buenos Aires, y en particular el intercambio que se dio desde el taller de Williams y en los salones de exposición, así como la influyente presencia de Rogers. En el apartado siguiente veremos cómo circularon estos actores hacia el origen de los departamentos, carreras e institutos de diseño.

## **2.2. Contactos entre Mendoza, Rosario y Buenos Aires: la primera carrera de Diseño, los Departamentos de Visión y el Instituto de Diseño –IDI–**

Los cursos bauhasianos dictados por Moholy Nagy eran un referente común en las cátedras de estos arquitectos e ingenieros identificados con el movimiento moderno. Si las ideas implementadas en los cursos preliminares de la Bauhaus eran un punto de partida, los métodos experimentados en Ulm eran el inevitable lugar donde mirar los avances superadores de la experiencia. En esta dirección analizaremos la influencia de esos cursos y de la HfG en el momento que se crearon el Departamento de Diseño de la UNCu, las cátedras de Visión en las carreras de arquitectura de la UBA y del UNL, y del Instituto de Investigación de Diseño Industrial, IDI, los contactos y relaciones de los impulsores de estos espacios, así como la implementación de los primeros cursos.

Hemos planteado que para gran parte de los arquitectos, artistas e ingenieros modernos, el golpe de estado de 1955 que derrocó el gobierno de Perón fue interpretado como el fin de un período fascista y totalitario en el que se habían sentido marginados, voluntaria o involuntariamente, de toda posibilidad de ascenso institucional. En este sentido, tal como señala Osvaldo Graciano, su repudio a esas formas de autoritarismo devino en antiperonismo (Graciano 2008: 268). Los años posteriores a la caída del régimen

peronista fueron vivenciados por ellos como tiempos de apertura, favorables para la integración de nuevas cátedras y departamentos. En ese clima auspicioso y renovador se vislumbraba el final de la universidad peronista y el surgimiento de una formación universitaria que acompañara la creciente industrialización nacional inscripta en la modernización capitalista de la posguerra.

Como hemos señalado en la introducción a este capítulo, el proyecto desarrollista intentó un fenómeno de modernización del Estado que devino en la creación de nuevas entidades integradas por nuevos grupos de especialistas. Durante esos años se dieron continuidades en la circulación de ideas e individuos que atravesaron las distintas rupturas de tipo político-institucional (Soprano y Suasnábar 2007: 156). Analizaremos entonces a lo largo de ese período la conformación de los nuevos espacios universitarios en Rosario y Buenos Aires, haciendo hincapié en la participación y punto de vista de los actores cercanos a la trama de relaciones planteadas en el capítulo 1. Según las narraciones existentes los diseñadores se remiten con frecuencia a la creación de las cátedras de Visión en las universidades de Rosario y Buenos Aires como antecedentes de la creación de las carreras universitarias. ¿Cuál fue su contribución para con el diseño? ¿Quiénes abrieron esas cátedras? ¿En qué consistía la formación en Visión?

Los contactos que se produjeron desde los años '40 entre los artistas abstractos, los arquitectos e ingenieros porteños, mendocinos y rosarinos, favorecieron un intercambio en sus actividades universitarias, dando lugar a una etapa de reformulación de la enseñanza y de impulso hacia nuevos equipos de cátedra. En la ciudad de Mendoza hubo un contacto temprano entre ellos, a raíz de una renovación que se dio en el año 1947, cuando surgió la idea de crear una Escuela Superior de Arquitectura en la UNCú. Para tal efecto se convocó al arquitecto César Janello, formado en la Escuela de Arquitectura dependiente de Facultad de Ingeniería de la UBA egresado en 1945 cuando los principios del movimiento moderno comenzaban a impactar en los estudiantes, y los problemas del “urbanismo” y del “paisaje” eran considerados emergentes de la sociedad de masas, un asunto que generaba tensiones entre ingenieros y arquitectos (Cirvini 2008: 341).<sup>79</sup> Janello se identificaba con los artistas concretos, y formaba parte de las exposiciones con la silla por él diseñada, comercializada por intermedio del grupo OAM y difundida en la revista *Ciclo*. Así encontramos su

---

<sup>79</sup> La Facultad de Arquitectura de la UBA se creó dando autonomía a la Escuela de Arquitectura en 1948.



participación en la ya citada exposición Nuevas Realidades en la Galería Van Riel de 1948, y en la de Arte Concreto Argentino realizada en la ciudad de Milán en 1949, también vinculada con el arquitecto Rogers. En Mendoza Janello dio a conocer con su representación la revista dirigida por Maldonado *nv/nueva visión*, a la que haremos referencia más adelante (Deambrosis 2011:125).

Recordemos que Janello se había formado acumulando experiencia como integrante del taller de Williams, donde trabajaba junto a su esposa Colette Boccara, una figura clave para la estadía del matrimonio en Mendoza. Ante las dificultades que surgieron para la creación de la Escuela de Arquitectura, y dado el interés de Boccara por la cerámica industrializada (sus objetos utilitarios eran comercializados por Six), ambos se abocaron a dar clases en la Escuela Superior de Artes Plásticas y en la Escuela de Cerámica, promoviendo la producción seriada e industrial de objetos utilitarios.<sup>80</sup> En 1948 conocieron a Abdulio Giúdice, profesor de la materia Historia del Arte, con quien entablaron una relación de amistad. Tiempo después, en Buenos Aires, Janello participó en la conformación de la Cátedra de Visión de la Universidad de Buenos Aires, UBA, y colaboró en 1952 en el armado del stand de exposiciones diseñado para máquina de escribir por Axis, aportando también sus sillas.<sup>81</sup> Mientras tanto Giúdice gestionó la implementación de un Departamento de Diseño y Decoración en la Escuela de Artes Plásticas de la UNCu, cuya apertura se concretó en 1958, resultando así la primera carrera de diseño que se creó en América Latina.

El plan mendocino contemplaba un curso preparatorio de tres años que se podría tomar en reemplazo de los estudios secundarios, y un curso superior que llevaba cinco años. Al poco tiempo de su ser implementado, Giúdice visitó la HfG con el fin de conocer el trabajo de Bill y Maldonado, y visitar a la becaria de su universidad, la pintora y grabadora María Fraxedas, lo que evidencia los esfuerzos de estos actores por seguir la experiencia de Ulm (Fernández 2002: 52). En 1962 el arquitecto Samuel Sánchez de Bustamante profundizó los planes en línea con la HfG, y planteó un ciclo de cuatro años que se complementaría con uno de especialización en aspectos industriales, adscribiendo a una perspectiva de vinculación productiva que atendiera la industria cuyana, consistente en diseño de envases, etiquetas y propaganda impresa como servicios de la industria agropecuaria y alimenticia

---

80 Cirvini presenta a Boccara como el motor del estudio de Williams. Se había recibido de arquitecta en 1948. En los años '70 alcanzó notoriedad con sus productos de cerámica Colbo.

81 Nos remitimos al capítulo 1.

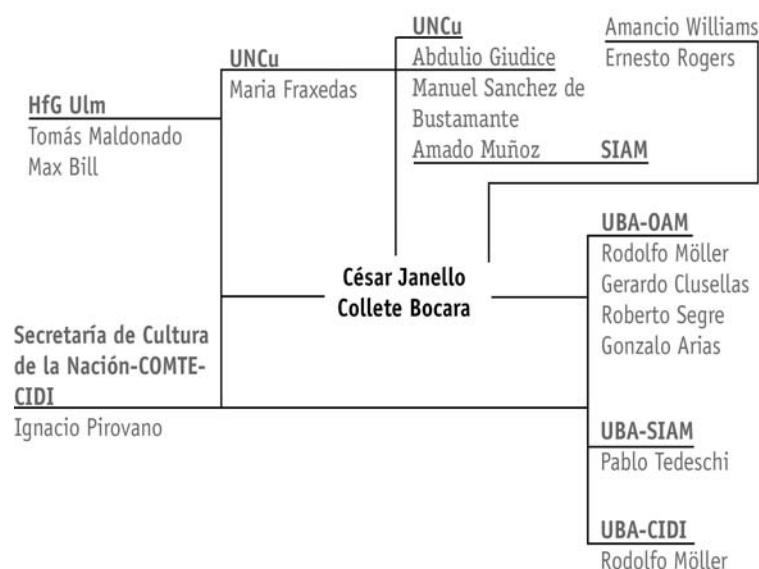
local. Esta idea de diseño implementada en la UNCu se alineaba con la experiencia de Boccara y Janello en la búsqueda de industrializar la producción de grés y cerámicas, y en sus propios intercambios con Giúdice, seguidor de la Bauhaus y de la HfG. Según los datos encontrados, esta tendencia tuvo continuidad hasta principios de los años '70, con las ideas del profesor Amado Muñoz, y con la incorporación de profesores formados en las cátedras de Visión de la UBA como Julio Colmenero.<sup>82</sup>

Janello a su vez, en 1960 integró una comisión que impulsaba la creación de un organismo para la enseñanza del diseño industrial dentro de la Facultad de Arquitectura de la UBA, que estaba conformada por los arquitectos Rodolfo Möller –quien sería figura clave dentro del CIDI- y los arquitectos integrantes de OAM Gerardo Clusellas, Roberto Segre –formado bajo la tutela del grupo-, Gonzalo Arias –trabajaba con Clusellas- y el ingeniero Pablo Tedeschi –a quien veremos también en SIAM y el CIDI-. El proyecto no se llegó a implementar. El mismo año Janello se desempeñó como director de Planificación de la Dirección Nacional del Sesquicentenario de la Revolución de Mayo, y en 1965 fue designado como organizador de un Centro Superior de Investigaciones de Arte en la UBA.

Hemos comprobado hasta aquí la injerencia en la creación de la carrera de diseño mendocina de las trayectorias de Janello, Boccara y Giúdice. Ellos tuvieron contacto directo con los artistas concretos, con el taller de Williams, con los espacios de la UBA, OAM, con la HfG Ulm y con la producción industrializada, e intentaron instalar sus ideas insertándolas en la formación universitaria de arquitectura y arte aprovechando momentos de renovación en esas unidades académicas. A su vez, Janello se desempeñaría en los '60 en la UNLP y en los ámbitos estatales, llegando a colaborar con CIDI.

---

82 Muñoz trabajó en la empresa SIAM.



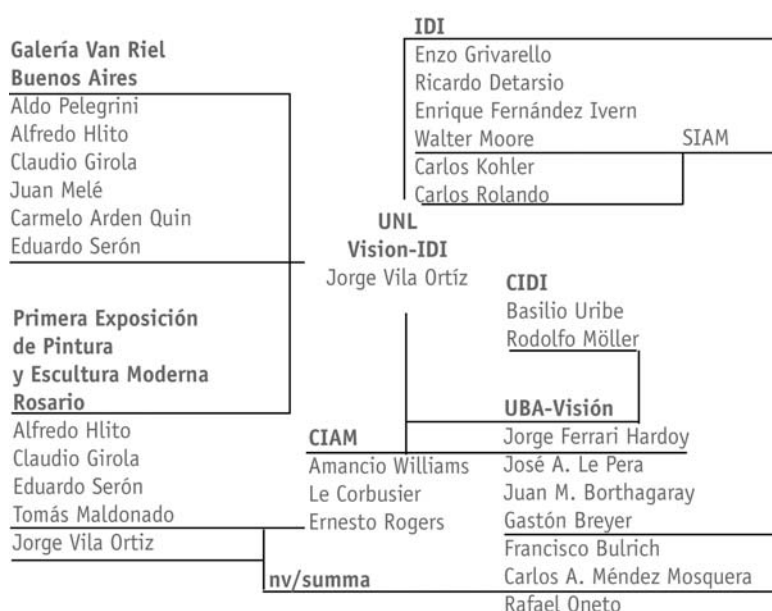
Contactos entre Mendoza, Buenos Aires y la HfG.

En Rosario, parte del contacto entre arquitectos y pintores se produjo cuando Eduardo Serón –pintor y también estudiante de arquitectura- fue invitado por el co-fundador de la revista *Arturo*, Carmelo Arden Quin, el crítico Aldo Pellegrini, y el artista concreto Juan Melé, a participar del I Salón de Arte No Figurativo que se realizara en la Galería Van Riel de Buenos Aires en 1955. Serón se relacionó así con Hlito, Iommi y Girola y Lozza, generando un vínculo que se profundizó en Rosario al año siguiente, cuando organizó con el Centro de Estudiantes de Arquitectura, la Primera Exposición Pintura y Escultura Moderna Argentina, donde participaron entre otros los trabajos de Girola, Hlito, Maldonado y Bayley. La relación se consolidó, y en 1957 se realizó otra muestra similar el Museo Municipal de Bellas Artes en la que participaron entre otros Hlito, Vardánega y Villalba.<sup>83</sup> Estos espacios eran compartidos con Jorge Vila Ortiz, pintor y compañero de arquitectura de Serón, quien a partir de 1958 se hizo cargo del equipo directivo del Museo Provincial de Bellas Artes de Santa Fe y convocó a su colega y amigo a cubrir el cargo de secretario. De los salones de arte también resultó el contacto con Jorge Ferrari Hardoy – integrante del grupo Austral y el CIAM-, quien llevó a un plan de reformulación para la Facultad de Agrimensura, Ciencias Exactas e Ingeniería de la Universidad Nacional del Litoral, UNL,

83 Sobre Serón nos remitimos al trabajo de Rojas e Insaurrealde (2007).

y convocó un equipo de trabajo que llevó a cabo su implementación durante tres años a partir de 1956, entre quienes estaban Serón y Vila Ortiz.<sup>84 85</sup>

Estos arquitectos, que hemos identificado como pertenecientes a una segunda generación moderna, construyeron así un puente de enseñanza común entre Rosario y Buenos Aires, sumándose las experiencias acumuladas en distintas áreas con la de otros más jóvenes. Se integraron así el grupo de universitarios de la UBA, conformado como cátedra - Le Pera, Breyer, Borthagaray, Méndez Mosquera, Bulrich, Oneto- con los jóvenes universitarios que habían impulsado la renovación de la UNL -Vila Ortiz y Serón entre otros-.<sup>86</sup> Estos actores circularon así entre espacios universitarios, empresarios y estatales:



Contactos entre actores de la UNL.

Asimismo, estimulados por el contexto académico favorable a sus iniciativas, en 1960 crearon en la facultad rosarina el Instituto de Diseño Industrial, IDI, que quedó a cargo de Gastón Breyer. El IDI se propuso desarrollar investigación y tender lazos de relación entre la universidad y los empresarios, tarea que resultó compleja dado el desconocimiento que tenían éstos últimos acerca de las implicancias y alcances del diseño industrial y lo poco conocida que era la actividad. Breyer dejó el cargo después de dos años de gestión y fue

84 El plan había sido originalmente pensado para implementar en Buenos Aires.

85 Recordemos que Ferrari Hardoy, Juan Kurchan y Antonio Bonet habían diseñado en 1938 el sillón BKF, y que Williams, Rogers y Maldonado estaban vinculados al grupo CIAM.

86 Información en (Borthagaray 1997)

sucedido por Vila Ortiz, quien redefinió las actividades de investigación, educación, y documentación orientándolas hacia un plan de capacitación de personal para su inserción en la industria, destinado a difundir entre los industriales las incumbencias del diseño.

Para ello Vila Ortiz hizo una convocatoria a estudiantes y graduados de ingeniería y arquitectura para la integración de un grupo experimental de trabajo encargado de realizar productos y herramientas industriales. La idea básica de la práctica –definida como “experiencia piloto”- era que se analizaran “las condiciones de su desarrollo, los aciertos y dificultades del proceso y finalmente los resultados obtenidos para desembocar, en el plano teórico, en el estudio de una metodología práctica aplicable al proceso de diseño.” (AAVV 1969: 15) Vila Ortiz entendía el diseño como una disciplina propia del universo técnico, cuyo estudio debía surgir de los procedimientos, recursos e instrumentos que materializaban un producto industrial. La técnica se exploraba en el hacer y se pensaba como resultado de un conocimiento especializado. Si bien la línea que seguía se basaba a la experimentación práctica, el IDI llevó a cabo, en 1963, dos tareas de divulgación de sus actividades: las Primeras Jornadas de Diseño Industrial, orientadas a especialistas en todo el país, y la primera exposición de diseño. El grupo del IDI quedó conformado por Enzo Grivarello, Ricardo Detarsio, Enrique Fernández Ivern, Walter Moore, Carlos Kohler, y la colaboración en el área gráfica de Carlos Rolando, quienes habían sido seleccionados luego de una prueba consistente en un trabajo escrito sobre un tema de diseño, un test de evaluación estética, y un trabajo de rediseño de un producto.

El IDI se organizó con un Departamento de Diseño Industrial, compuesto por un equipo de siete diseñadores, un Departamento Técnico, integrado por un asesor y un cuerpo de dibujantes, y un Departamento de Diseño Gráfico integrado por el secretario técnico, y tres alumnos ad-honorem de las escuelas de publicidad y ventas de Rosario. Los servicios que prestaban podían ser diseño o rediseño de productos y/o estudios de gráfica de producto. Dos de los integrantes del IDI se desempeñaron luego en Buenos Aires, se trata de Moore y Rolando, quienes se destacaron por su trabajo de diseño para el grupo SIAM.<sup>87</sup> Asimismo Vila Ortiz participó activamente de las actividades del CIDI, en cursos, seminarios y encuentros. Hacia 1968 el IDI presentaba su trabajo en el número especial “El diseño en la República Argentina” de la revista *summa*, mediante una reseña de productos diseñados en

---

Grivarello publicó un artículo sobre su proyecto de cortadora de fiambre en la revista *summa* de 1966.

87 Ver al respecto el capítulo 3.

los últimos años, entre los que se contaban sobadora de pastas, picadora de carne, una cocina a gas, estufa eléctrica, ventilador eléctrico, plancha de viaje, cargador de baterías, carrocería para tractor, gabinete para soldadora eléctrica.

Tal como hemos señalado, los avances en Rosario estaban directamente vinculados con las actividades desarrolladas en arquitectura de la UBA, donde en 1955 había sido designado como decano el arquitecto Alberto Presbich, quien se había puesto a la cabeza de una generación mas joven que pondría en escena su vocación por instalar los recursos para mejorar las condiciones de la vida pública urbana.<sup>88</sup> Estos estudiantes y arquitectos seguían del trabajo de Le Corbusier, de Gropius, de las vanguardias artísticas y de su proyección en la formación del Bauhaus, enriquecidas por las experiencias compartidas la actividad profesional de Williams, y la innovadora producción de Maldonado. Cabe subrayar el sentido que le daban estos arquitectos al curso básico del Bauhaus: la etapa de Moholy-Nagy, sus ejercicios prácticos y sus reflexiones eran adoptadas como una definición del Bauhaus mismo, para ellos ahí confluían las corrientes que validaban desde los años veinte -el constructivismo ruso, las tendencias abstractas, los intentos de enseñanza de fines y principios de siglo en Inglaterra y Alemania, el expresionismo alemán, entre otros- así como designaban al Instituto de Diseño de Chicago como un “nuevo Bauhaus”.

En 1956 Le Pera y Breyer junto a Oneto, Méndez Mosquera y Janello, entre otros, crearon el Departamento de Visión, espacio que introdujo los lineamientos bauhasianos tanto en la UBA como en la UNL.<sup>89</sup> Recordemos que entre quienes encararon esta tarea, estaban quienes leían las revistas *Ciclo* y *nv/nueva visión*, habían compartido la experiencia de su colega Borthagaray en Chicago en 1953, habían participado de las tertulias en casa de Prati y Maldonado, y seguían la obra de Prebisch y Williams, de manera tal que con la inserción de Visión se daba continuidad institucional a una serie de ideas y prácticas que en la etapa peronista se habían desarrollado de manera más o menos periférica.<sup>90</sup>

---

88 Presbich fue luego intendente de la ciudad de Buenos Aires entre 1961 y 1963.

89 Le Pera y Onetto habían participado de la conformación en Tucumán del Instituto de Arquitectura y Urbanismo de la Facultad de Ciencias Exactas de Tucumán, una experiencia que se llevó a cabo durante el gobierno peronista y que fue un hito para la actualización de la enseñanza de la arquitectura en nuestro país.

90 Evocamos aquí los contactos con los organismos de cultura estatal durante el peronismo impulsados por Pirovano, y los intentos de generar centros de diseño en Comte primero y en el Museo Nacional de Arte Decorativo después.

Del equipo de que conformó el Departamento de Visión y circuló entre la UBA y Rosario seguiremos las trayectorias personales de Breyer por su liderazgo en la creación de la asignatura y del IDI y Méndez Mosquera por su tareas vinculadas a la empresa, la enseñanza y las editoriales, sin dejar de subrayar una vez más la presencia de Borthagaray como nexo con la Escuela de Chicago. Breyer cursó sus estudios en la misma época que Janello, cuando la formación de los arquitectos tenía el enfoque de la ingeniería, que incluía contenidos de matemáticas, geometría euclidiana, geometría descriptiva, perspectiva y topografía, entre otros, conocimientos que serían recursos útiles y aplicables en la enseñanza de Visión.<sup>91</sup> Pensando en lo que consideraban una formación científico-técnica, que involucrara la razón y los presupuestos históricos del movimiento moderno establecidos por Gabo y Pevsner, Le Pera y Breyer pergeñaron un sistema de enseñanza mediante que ponía en juego las matemáticas y la lógica, en el cual el término diseño era planteado como “la “constitución” o “construcción” de un objeto nuevo, un objeto abstracto, de prueba, que se lanzaba hacia delante, en el marco de una conformación totalmente propia.”<sup>92</sup>

Para Breyer, la etapa de diseño mediaba “entre la pura idea en el cerebro y la pura realidad material de la cosa hecha en concreto y en tamaño natural” (2005: 10). Así el estudiante de Visión exploraba la resolución de un objeto apelando a los métodos por los que iba descubriendo las formas, a las propias articulaciones del pensamiento y a los razonamientos sobre el hacer; el objeto era pensado desde la construcción geometría y la matemática, interpelando un proceso que dejaba de lado toda intuición. El término diseño era utilizado en este marco para definir un proceso que iba desde la intención de hacer el objeto –“la pura idea”- hasta su ejecución –“realidad material de la cosa hecha en concreto”-, un proceso que se distanciaba de la concepción de la arquitectura inscripta en el marco de las “bellas artes”, de los cursos intuitivos de “plástica”, al tiempo que se suscribía al razonamiento lógico, matemático, y a los estudios psicológicos sobre percepción entre los cuales se concretaba el perfil “científico” del proceso. La materia se basaba entonces en la realización práctica de figuras en el plano y en el espacio, llevada a cabo por medio de consignas y operaciones específicas destinadas a verificar presupuestos y principios sobre la generación y percepción de la forma.

---

91 Era Egresado de la Escuela Superior de Bellas Artes y había estudiado pintura junto a Emilio Petorutti. Estudió en la facultad de Arquitectura entre 1939 y 1945

92 Sobre Gabo y Pevsner ver el capítulo 1.

Se daba valor al proceso en sí mismo de análisis racional entre componentes, propiedades y funciones, desde la concepción hasta la realización, donde las operaciones matemáticas aportaban el cálculo riguroso, la geometría el estudio de las propiedades y relaciones entre figuras, y la psicología los estudios sobre percepción. De allí en más, en Visión se trabajaría con los textos psicológicos de Rudolpf Arnheim y Kurt Kofka sobre las teorías de la percepción y con K. L. Wolf y D. Kuhn sobre las de simetría, autores representativos de los avances más recientes en cada uno de esos temas.<sup>93</sup>

En ese contexto se destacaban los textos de Arnheim, quien estudiaba la visión como ordenadora de la realidad a través de las figuras básicas estructurales y retomaba la teoría de la Gestalt en su libro *Arte y percepción visual*. Señalaba que la abstracción había demostrado que no era posible pensar “que la representación artística de un objeto fuera la tediosa transcripción de su apariencia accidental, detalle por detalle”, que se había dado “un apoyo científico para la convicción reciente de que las imágenes de la realidad podían seguir siendo válidas aunque se alejaran mucho de la apariencia ‘realista’” (Arnheim 1983: 11). Se refería a la abstracción en el arte, validando la buena imagen como aquella que informa sobre lo observado, entendiendo que mediante el proceso de percepción se “reestructura la realidad y nos permite acceder al conocimiento” (Arnheim 1983: 11). El estudio de la percepción visual debía llevarse a cabo mediante los análisis del “equilibrio”, “peso”, “armonía”, “color”, “figura-fondo”. Tales eran los temas principales que abordaba en el libro, y tales fueron los temas alrededor de los cuales se discutía en el ámbito de las cátedras de Visión.<sup>94</sup>

La suma de estos autores a las experiencias prácticas fue contribuyendo en Visión a crear un corpus conceptual que permitía poner en discusión los aspectos prácticos operativos y funcionales con los teóricos y complejos, los procedimientos de materializar de un objeto con cuestiones fisiológicas y psicológicas de la percepción, los alcances de dibujar en el plano y el espacio con problemas matemáticos y geométricos. Así eran explorados y razonados la figura, el fondo, el plano, el espacio, el color, la textura y sus combinaciones. Si allí el diseño se definía en un proceso intencional, aunque no directamente experimentado en la producción de objetos para la industria -como diseño

---

93 Ambos materiales habían sido editados por la editorial de la UBA, Eudeba. Wolf y Kuhn eran material de consulta en Ulm, y había sido editado en castellano por primera vez en 1959. Arnheim fue publicado en inglés en 1957, y en castellano en 1962.

94 Ver también al respecto (Grundman 2001) revista Cabinet.



industrial-, el planteo de la asignatura, como iremos viendo, sería el antecedente casi inmediato a esa definición. Es que la técnica era pensada como resultado de un conocimiento científico que provenía precisamente de las exploraciones matemáticas, lógicas, geométricas, perceptuales experimentadas en Visión.

Y a esa múltiple dinámica que alcanzaba la materia hay que sumar la propia experiencia de trabajo y las inquietudes de los docentes, a saber: Méndez Mosquera incorporaba los contenidos de tipografía y sistemas visuales, problemáticas que compartía en el trabajo de su propio estudio, Cícero Publicidad, con la revista *summa* y su editorial especializada, *Infinito*. Janello incorporaba su experiencia vinculada al Arte Concreto y al mobiliario y Breyer se interesaba más por los aspectos científicos. Y en esas confluencias de ideas y prácticas los integrantes de la cátedra intercambiaban su experiencia con la enseñanza.

Cabe mencionar entonces a quienes interactuaron en la experiencia de Visión y luego, como arquitectos o estudiantes avanzados, se abocaron al trabajo de diseño, Guillermo González Ruiz, Eduardo Cánovas, Julio Colmenero, Rodolfo Möller, entre otros. Como señala Devalle, la cátedra de Visión era un espacio de intercambio en el que la arquitectura, el arte concreto, el diseño, la tipografía, y la fotografía se analizaban en las teorías de la Gestalt, en la descomposición del plano, en la instalación de lo perceptual como acontecimiento visual.<sup>95</sup> En Visión se llevaba a cabo una didáctica que claramente se puede alinear con la idea de progreso planteada por Maldonado desde los escritos concretos, asociada a la integración de la realidad, a una pragmática de la acción, a la conformación de un arte útil.

Ese pensamiento en el que convergían ideas y prácticas sobre el desarrollo de objetos técnicos para la sociedad moderna fue introducido por estos actores en las cátedras y departamentos, y fue convocado formalmente definiendo una orientación para las entidades académicas. En 1959 Maldonado dictó, invitado por la Facultad de Arquitectura, la conferencia “Crisis y reconstrucción de la enseñanza del diseño industrial” en la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales. La invitación se produjo en el momento que llevaba a cabo la reestructuración de la HfG defendiendo la autonomía del diseño, reformulando los planes de enseñanza y apuntando a las especializaciones.<sup>96</sup> Así como la apuesta de Visión hacia la geometría, la matemática y la percepción, respondía a ese momento de apuesta al desarrollo

---

95 Ver (Devalle 2009: 242)

96 Nos remitimos al capítulo anterior.

científico, la frecuente presencia de Maldonado entre estos actores nos remite al papel directivo que asumiría el Estado con respecto de la universidad. En los años ´60, la educación superior era considerada un factor determinante para el desarrollo científico y tecnológico de la sociedad moderna (Krostsch 2003: 97).<sup>97</sup> Para ajustarse al creciente modelo de industrialización se necesitaba conocer las nuevas disciplinas emergentes.

Hasta acá revisamos la continuidad de las ideas del movimiento moderno dadas por algunos grupos de arquitectos y estudiantes que frecuentaban las exposiciones de los concretos y el taller de Williams, y algunas influyentes ideas de Rogers en el intercambio entre las discusiones europeas y las locales sobre arquitectura, diseño y arte concreto. Abordamos la creación de la carrera de diseño en la UNCu, la presencia de Janello, Boccara y Giúdice, con sus experiencias entre el arte concreto y la producción de objetos en serie y su acercamiento a Ulm; así como la circulación de arquitectos entre las cátedras de Visión de la UBA y la UNL, la aplicación de métodos de enseñanza bauhasianos, y la definición de diseño sobre la que trabajaron, y la proyección hacia el IDI como experiencia de hacer diseño en vinculación con la fábrica. Es pertinente mirar entonces el modo si hubo contactos similares a los hasta acá expuestos durante la creación de la carrera de diseño en la UNLP.

### **2.3. La carrera de diseño en La Plata**

En 1948 el gobierno peronista dio apoyo a una etapa de renovación en la Escuela de Bellas Artes de la UNLP devolviéndole la categoría de “Escuela Superior”, promoviendo nuevos planes de estudio y la inserción de nuevas disciplinas, como las de dibujo técnico y cartografía en la enseñanza media, y cerámica, pintura mural, vitral y teatro experimental en la enseñanza superior, así como a implementación de cursos de capacitación profesional para quienes quisieran completar los conocimientos técnicos o artísticos. En 1955, luego del golpe de Estado a Perón y la intervención, tal como sucediera en otras instituciones, se dejaron profesores cesantes y se convocó a la formación de nuevas cátedras.

---

<sup>97</sup> Kroscht hace referencia al estímulo dado a los ejercicios técnicos y a las herramientas de planificación que implicaban el pasaje hacia una sociedad moderna. La educación, señala, tenía un lugar preponderante en ese creciente modelo de industrialización. En este sentido subraya la existencia de un consenso básico en cuanto a las necesidades de modernizar el sistema, que comprendía, entre otros factores, la búsqueda de nuevas estrategias pedagógicas y vinculación con la producción (2003: 135).

Este cambio general en los planteles docentes y las nuevas iniciativas dictadas a consecuencia del momento de “desperonización”, en el caso particular de la Escuela Superior platense tuvo matices. En este sentido, algunos aspectos de las reformas de 1948 que buscaban un perfil de escuela de “artes aplicadas” lograron tener continuidad. Es probable que las mismas se dieran a causa de la reciente reestructuración académica peronista y su reconocimiento en la formación superior, en cátedras recientes o con pocos alumnos. En cualquier medida podemos mencionar las especializaciones en cerámica, pintura mural y vitral (mediante la que se logró incluso convertirlas en carreras universitarias), o la sucesión dada en la cátedra de escenografía.<sup>98</sup> En este sentido podríamos señalar la persistencia de una idea sobre una formación universitaria que acercara los saberes técnicos al desempeño profesional para la sociedad moderna.<sup>99</sup>

Como contrapartida se hicieron notar las rupturas en la enseñanza de dibujo, pintura y escultura, en la que hubo cesantías docentes y discontinuidades en las cátedras. Estos aspectos merecen ser destacados en atención al lugar desde el cual abordamos las experiencias de los actores, procurando “suspender las certezas” acerca de la política y los universitarios para identificar “sin apriorismos determinaciones que estructuran o desestructuran las relaciones formales o informales” por ellos producidas (Soprano, 2010: 10). La cátedra de cerámica se orientaba la formación alrededor del objeto cotidiano y la de escenografía seguía un perfil de formación técnica con contenidos de iluminación, materiales y estructuras. En ambas cátedras había posiciones comunes respecto de los principios de la simplicidad y de la forma que sostendrían los impulsores el departamento de diseño. Eran cursos más o menos reducidos, en los que había un fluido intercambio entre los docentes y los alumnos, y se favorecía la integración de experiencias entre cátedras y especialidades. Tal es así que Saulo Benavente, titular que tomó la cátedra de escenografía en continuidad con su antecesor, fue uno de los docentes que apoyó desde el principio la iniciativa del nuevo departamento.<sup>100 101</sup>

---

98 Nos remitimos al testimonio del escenógrafo Saulo Benavente, quien durante el peronismo rechazó las ofertas de Ignacio Pirovano y Cátulo Castillo –funcionarios de Cultura– por autoproclamarse opositor, pero que a partir de 1956 dio continuidad y profundizó la tarea de su antecesor, Mario Vanarelli. Esto nos permite pensar en una relación amistosa existente entre Benavente y los funcionarios peronistas.

99 La formación de dibujo en la escuela, casi desde sus orígenes, tenía en sus contenidos cartografía, dibujo de planos para arquitectura y dibujo técnico (AA.VV 1976: 20).

100 La Escuela superior quedó integrada por tres departamentos: plástica, música y diseño. (AA.VV. 1976: 43).

En 1956 los interventores convocaron a dictar clases a un equipo liderado por el profesor Héctor Cartier, quien inició una etapa de tendencias innovadoras en la enseñanza artística. En 1959 el director de la Escuela normalizada, Carlos Aragón, convocó a profesores, graduados y alumnos a realizar propuestas que profundizaran los cambios, cuyo primer objetivo consistía en definir la categoría universitaria de todos los estudios ofrecidos, y también proponer una apertura institucional para la creación de nuevas carreras. En 1961 se introdujeron las reformas que se habían planteado entre 1959 y 1960, en el marco de una reestructuración general cuyas premisas fueron: definir la categoría universitaria de los estudios propuestos; extender la carrera de bachillerato especializado a seis años de duración; crear nuevas carreras (diseño, profesorado en historia de las artes plásticas e historia de la música), reformular los planes de cinematografía, y fundar el Coro de Bellas Artes (Nessi 1982: 148).

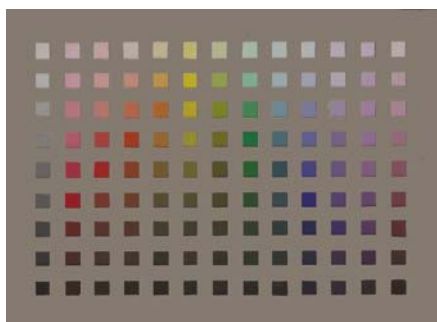
El espíritu de estos lineamientos en el área de las artes plásticas estaban vinculados a las ideas que aportaba Cartier, por entonces profesor de dibujo y pintura especializado en psicología y pedagogía, quien había liderado años antes el replanteo de la enseñanza en la Escuela Nacional de Bellas Artes Prillidiano Pueyrredón.<sup>102</sup> En esa oportunidad había integrado una comisión en la que también estaba Janello, con quien compartía su enfoque sobre la materia Visión y su afinidad por las experiencias de Moholy Nagy y la Bauhaus. Cartier estaba particularmente interesado en las teorías de la percepción y apuntaba al desarrollo de una “conciencia objetiva a través de una conciencia de sí” que fomentara “la clara percepción sensorial” desarrollada a partir de la experimentación –“verse-viendo”- y promovía la “expresión por el hacer”, acumulación de experiencia mediante la base del “equilibrio, del ritmo y la armonía”. Vale decir, apostaba a una enseñanza en la que el estudiante experimentara con las figuras, los colores y la organización reflexionando sobre lo producido, tomando como base los mismos preceptos que planteáramos en el apartado anterior a raíz de las teorías de Kofka y de Arnheim, autores que incluía como bibliografía básica.

---

101 Benavente estudió en La Plata y realizó trabajos entre el teatro Colón de Buenos Aires y el Teatro Argentino de La Plata. Era allegado a Pirovano y defendía una formación de oficio con apoyatura científico-técnica. Ver (Nessi, 1982: 134)

102 Recordemos las críticas de los artistas concretos a la formación academicista que allí se impartía y las relaciones que se entablaron allí entre Tomás Maldonado, Juan Melé, Ernesto Vardánega, Alfredo Hlito en la génesis del Arte Concreto-Invencción.

Señalaba Cartier: “Se hace claro a la mente investigadora que el factor impulsor “analítico” tiene sus fuentes en la aparición del llamado “arte abstracto”. Debido a ello es que la materia Visión –en lo que a mí respecta- aconsejara toda investigación práctica programada y comprobatoria sobre la base de experiencias no ‘representativas’, sino ‘presentativas’, es decir, no alusivas con la finalidad de concentrar la atención en el fenómeno mismo.” (Cartier 1982: 349) Así pues, la asignatura Visión suponía la indagación pragmática planeada alrededor de los aspectos psicológicos de la percepción y de los causales de la estructura general de la imagen –“forma”- que debía hacerse sobre figuras geométricas –“no alusivas”, “no figurativas”- que permitieran concentrarse en la esencia de los fenómenos. La intención era consecuentemente sensibilizar el “pensamiento visual” apuntando al “objetivo estructural en sí”, acudiendo a la abstracción de las figuras geométricas como herramientas para el análisis.



Ejercicio de visión

Cartier lideró la Cátedra de Visión desde 1956 hasta que se jubiló en 1965. En ese período participó activamente de la vida académica, y su cátedra tuvo continuidad hasta los años ´80. A su vez, en el contexto de renovación del ´59, quien impulsó la creación de la carrera de diseño fue el arquitecto Daniel Almeida Curth, egresado en 1953 del Profesorado de Escultura de la Escuela Superior de Arte de la UNLP, y en 1956 de la Facultad de Arquitectura de la UBA -donde había intercambiado experiencias con los que conformaban la cátedra de Visión-.<sup>103</sup> La actividad de este joven arquitecto se daba a conocer en La Plata por los dos edificios de propiedad horizontal que ya tenía construidos, y por su actividad en

---

103 También curso estudios en la ciudad de Córdoba.

la función pública como Secretario de Obras Públicas del municipio entre 1957 y 1958.<sup>104</sup> Almeida Curth sugirió al director Aragón la formación de una comisión integrada por profesores, egresados y alumnos que propusiera la creación de un Departamento de Diseño con un propósito inmediato -referido al micro-contexto de la Escuela- y otro más general -el contexto socioeconómico-. Ambos estaban sustentados en dos diagnósticos sobre la situación de la formación en la escuela: por un lado sus alumnos que cursaban “dibujo arquitectónico” en el bachillerato especializado no tenían la misma salida universitaria que encontraban los que elegían la formación en otros dibujos –entre los que se encontraba “dibujo artístico” y “dibujo técnico”-. Por el otro, el “movimiento industrial” que asomaba en nuestro país habilitaba la idea de que el egresado de “dibujo” pudiera seguir una carrera que atendiera las nuevas demandas.

En la discusión entre profesores, egresados y alumnos sobre el perfil que debía seguir la formación superior de la escuela, Almeida Curth planteaba las preocupaciones de los estudiantes de bachillerato acerca de su inserción universitaria, y proponía la formación de una carrera enmarcada en los cambios que el proceso de industrialización implicaba, que cubriría a su vez esa falencia y se extendería hacia quienes se habían formado en “todos los dibujos” (Padrón 1993: 6). En este sentido subrayamos la posible influencia de paso por la función pública en la municipalidad, en tanto nos puede ayudar a comprender su interés por cubrir ciertas demandas requeridas en el contexto de desarrollo, o en otros términos, para entender la inserción de determinados contenidos como respuesta a las demandas por ellos experimentadas como parte de la función pública.<sup>105</sup> La comisión para la creación del departamento se integró con tres representantes docentes, un egresado y un alumno, entre los que se contaban Héctor Cartier, Edgardo Lima, Manuel Souto, Enrique Besozzi como egresado y Rodolfo Morzili como estudiante, formados en Visión, Dibujo, y con afinidad con el Arte Concreto.<sup>106</sup>

---

104 Nos referimos al edificio de diagonal 74 e/ 11 y 48, proyecto de 1956, y al de 47 e/ 10 y 11, de 1957. Asimismo, su obra para la Caja de Previsión y Lotería de la ciudad de Rawson, sería publicada en la revista *Nuestra Arquitectura*.

105 Esta situación de coexistencia en la que un universitario tuvo participación en la función pública que generó instancias de circulación de saberes y prácticas científicas y de personas entre universidad y Estado (Soprano 2010:12)

106 Algunos de ellos, como Héctor Cartier, así como el estudiante Mario Casas, sostenían una fluida relación con los artistas concretos de Buenos Aires.

#### Arte Concreto-Invención

<b>UBA-Visión</b>	<b>UNLP</b>	<b>Comisión para la apertura del Departamento de Diseño</b>
Carlos A. Méndez Mosquera César Janello	Carlos Aragón	Edgardo Lima Enrique Besozzi Manuel Souto Rodolfo Morzili Roberto Rollie
<b>harpa</b>	<b>UNLP-Visión</b>	
Leonardo Aisemberg	Héctor Cartier	
	<b>UNLP-Escenografía</b>	
	Saulo Benavente	
	<b>Daniel Almeida Curth</b>	<b>CIDI</b>
		Tomás Maldonado
<b>HfG Ulm</b>	<b>UNLP</b>	<b>Congreso de Diseño en Japón</b>
Tomás Maldonado	Mario Casas	Amancio Williams Tomás Maldonado CIAM ISCID
<b>Royal College</b>		

Contactos en la Escuela Superior de Bellas Artes de la UNLP

Con el fin de afianzar los contactos para la apertura de la carrera, en medio del trabajo como integrantes de la comisión, Almeida Curth recibió una invitación para participar del 10th Tokio World Design Conference de 1960, organizado por el ISCID, al que estaban invitados, también Amancio Williams y Tomás Maldonado, los arquitectos del CIAM, y diseñadores industriales de distintos países. Se iniciaron entonces los trámites para que los integrantes de la comisión pudieran participar del evento viajando a Japón, pero el pedido fue denegado por el rectorado de la universidad.<sup>107</sup>

En 1960 se presentó formalmente a las autoridades el documento avalado por la comisión, escrito por Almeida Curth y firmado por todos los integrantes, titulado

<sup>107</sup> Almeida Curth hace referencia en este episodio a la disputa existente con el ala más dura de la universidad, en particular con los ingenieros del rectorado. Ver (Gaudio, De Ponti y Mangioni 2004,99).

La comisión interpretó la asistencia al congreso acertadamente como una oportunidad de gran actualización, y de hecho el encuentro fue relevante. Podemos considerarlo como un punto de inflexión en el plano internacional entre la etapa de asentamiento del diseño en los '50 y las definiciones que se darían en los '60. Uno de los puntos centrales que se trataron en el Congreso fue sobre Diseño gráfico y comunicación visual. Según la información recopilada, estaban invitados los principales referentes del momento. Joseph Müller Broockmann como representante de la Comunicación Visual en Suiza, donde se llevaba a cabo una experiencia originaria en ese sentido. También concurrió el tipógrafo y ex profesor del Bauhaus Herbert Bayer, quien presentó su trabajo *From Graphic Design to Visual Communication*. Maldonado presentó las conferencias *Design Education* y *Visual Design Communication*. En el congreso circuló la revista *Graphic Design*, distribuida desde el primer número de 1959 por la frecuentada librería Concentra La Esquina del Arquitecto de Buenos Aires. La difusión del evento tuvo que ver con la etapa de reconstrucción y apertura que había en Japón hacia las entidades internacionales como la CIAM y el ISCID.

Destacamos en este punto el seguimiento de estos actores a la actualidad de Japón y de otras naciones europeas, que, tal como señala Schvarzer, aprovechaban los desafíos de la reconstrucción y asumían el incentivo del desarrollo de su propia producción (2000, 203).

“Fundamentos para la creación del Departamento de Diseño de la Escuela Superior de Bellas Artes”. En el documento se argumentaba la necesidad de crear una nueva disciplina que respondiera al contexto de desarrollo regional, y expresaba

“Que existe una nueva visión del mundo y de las necesidades del hombre.

En nuestro medio esas necesidades resaltan más fuertemente aún, debido a la altura alcanzada en el resto del mundo. La tecnología al facilitar las comunicaciones abreviando tiempo y acortando distancias, pone en evidencia esas diferencias.

En nuestro país es cada vez más apremiante esa desconexión. Esta situación planteada, es la que impone la necesidad de centros de estudios que preparen personas para hacer posible su incorporación en forma activa al desarrollo del país. Estos centros serían Institutos adecuados que potencian esta actividad, llamándolos Institutos de Diseño.

Los Institutos de Diseño preparan el material humano que está en un plano de trabajo con el ingeniero, la industria, el economista y en general las fuerzas vivas, adecuadas sobre la base del conocimiento profesional. Ello debe ser sobre todo, con conocimiento de la situación social y cultural alrededor de la cual se desenvuelve la actividad.” (Almeida Curth 1961: 1)

El dictamen de la comisión planteó la situación de aislamiento respecto de los avances en el mundo, y subrayaba el distanciamiento local en un área tecnológica que al mismo tiempo facilitaba las comunicaciones. Pero también prefiguraba el momento de “desarrollo” propicio para incorporar estudios formales, mediante un “Instituto de Diseño” sobre una actividad que insertaría un nuevo “profesional” vinculado a trabajos diversos –“el ingeniero, la industria, el economista, y en general todas las fuerzas vivas”- propios del nuevo contexto –“situación social y cultural de la cual se desenvuelve la actividad”-. El texto continuaba basándose en los estudios realizados por la comisión sobre las “experiencias precursoras en la materia, como fue el famoso ‘Bauhaus’ y la actual ‘escuela de Ulm’”, y señalaba las condiciones favorables de la escuela local para desarrollar un planteo sobre el diseño industrial y la comunicación visual, contando con la infraestructura y los recursos para iniciar una nueva carrera estructurada a partir de un curso fundamental de un año y tres de especialización para las dos disciplinas.

El curso inicial se basaba en el conocimiento de las “distintas secciones” que hacían a cada “especialización”, que sería abordado con modalidad de taller e introduciría conceptos sobre “organización espacial”, “composición” y “visión”; los problemas de la “civilización técnica”, estudiados mediante “cursillos” sobre “historia de la cultura” e “historia de las



artes plásticas”; y la práctica de trabajo “en grupo”, así como la unificación del nivel de los estudiantes.

“En el curso de Diseño Industrial

En la formación en sí del diseñador industrial, en base a la gran importancia de la disciplina técnica y científica, ya que la formación profesional de éstos no puede estar dada exclusivamente por conocimientos artísticos frente al problema de los nuevos métodos de fabricación.

En el curso de Comunicación Visual

La necesidad de satisfacer en forma precisa y objetiva la comunicación del hombre en la vasta esfera de su vida social, por ello la búsqueda que se realiza en este curso, es establecer una clara relación entre el mensaje visual y el individuo, utilizando la tipografía, la televisión y la cinematografía. Según el uso internacional, el término ‘comunicación visual’ es el apropiado para hincar este campo” (Almeida Curth 1961:2)

Estas definiciones, como se ve, guardan similitudes con las difundidas por la HfG, tanto por las ideas de aproximación a lo “técnico y científico” como por la inscripción en el qué, el cómo y el porqué de los objetos y las comunicaciones visuales.<sup>108</sup> Eran preguntas que se formularían por mucho tiempo en la formación de diseño en la UNLP, y que dejan translucir el grado de conocimiento que alcanzaban los integrantes de la comisión sobre esa escuela, que además era reconocido y declarado por ellos mismos en el documento. En suma a esta fuerte raigambre del proyecto hacia el conocimiento técnico, y a la formación práctica que encontraban en la HfG, la comisión había seguido la estructura de las escuelas inglesas. Estas entidades, muchas originadas en el siglo XIX, otorgaban un diploma de diseñador industrial “reconocido por el Ministerio de Educación de Inglaterra”, se trataba del Central School of Arts & Crafts, College of Arts & Crafts de Birmingham y del Royal College of Art de Londres, ámbitos que seguían la tradición de enseñanza del diseño inscripta en las escuelas de arte.

La enseñanza del diseño en estas escuelas, más antiguas que la HfG, fue utilizada en el documento redactado por Almeida Curt, como un argumento para asentar la existencia de las nuevas carreras dentro de la Escuela de Bellas Artes, bajo la aclaración de que no se pretendía crear una escuela con la “fama y trascendencia de la Bauhaus, Ulm o Chicago

---

108 Nos remitimos al Capítulo 1 en el apartado sobre la escuela alemana..

sino un departamento de diseño, aprovechando, como ya he dicho, las disciplinas que se dictan en la Escuela de Bellas Artes”. (Almeida Curth 1961: 2)

Asimismo, se reconocía la discusión existente entre los propios diseñadores acerca de una enseñanza independizada de la arquitectura y el arte o como actividad cercana a la formación artística. Se nombraba en este sentido a la Escuela Superior de Arte Industrial de Estocolmo, Suecia, y la revista inglesa *Design*, en la que se realizara una encuesta sobre el tema. Al remitirse a las escuelas de artes y oficios se planteaba la conveniencia de pertenecer a una formación artística que asegurara el contacto con pintores, escultores y quienes trabajaban en las “artes aplicadas”, un intercambio que se perdería si se tratara de una enseñanza meramente “técnica”. Este giro en el discurso alrededor de Ulm, Chicago y las escuelas de artes y oficios da cuenta de la existencia de ideas contrapuestas hacia el interior del documento mismo, ya que, en la tradición de estas últimas, por “artes aplicadas”, se entendía una formación “técnica” propia de la tradición del siglo XIX, en la que se inscribían las “artes decorativas”, las “artes gráficas” y las “artes industriales” entre otras, y donde se capacitaba para la resolución seriada de objetos utilitarios, mobiliario, elementos de propaganda, entre otros.

Sin embargo, como analizamos en el capítulo anterior, a partir del liderazgo de Maldonado en la HfG se había declarado la necesidad de superación de esos métodos de enseñanza hacia la redefinición del diseño, que, tal como se ha demostrado, era conocida por los actores principales que jugaban su partida en este proceso, a tal punto que la estructura del plan de estudios guarda notables similitudes con la escuela de Ulm.<sup>109</sup> Remitiéndose a lo que denominaban “cultural científica”, se incluían materias como Lógica y Teoría de la Ciencia, Economía, Historia de la Cultura, Historia de la Técnica, y el Taller de Diseño como eje de la formación. Como se verá más adelante, este problema dio lugar a futuras discusiones, incluida la conferencia que dictara Maldonado en La Plata en 1964.

Almeida Curth seguía de cerca las novedades sobre la HfG, y la publicación de la escuela *HfG, Ulm Zeitschrift der Hochschule für Gestaltung/ Journal of the Ulm School for Design*, e incluso, cuando estaba dictando los primeros talleres de diseño, intentó visitar la escuela alemana, solicitando una beca de la embajada de Francia para subvencionar un

---

109 Ver la comparación de los planes de estudio en (Gaudio 2002: 125).

viaje.<sup>110</sup> Debemos tomar en cuenta aquí que Almeida Curth había arribado a la formación en Ulm mediante su seguimiento a Max Bill como arquitecto y pintor, y que la salida de Bill de la HfG se produjo tan solo un año antes de que comenzara a trabajar la comisión, de modo que es muy probable que no se conocieran en el medio local los motivos del alejamiento ni las tensiones internas de esa escuela. Posiblemente Bill seguía siendo reconocido en el liderazgo de la HfG, sin desmerecer el peso de Maldonado dentro de la institución. En cualquier medida, al poco tiempo de iniciada la actividad en la escuela platense, Mario Casas, cursante del flamante taller de diseño, viajó a Ulm a conocer la experiencia y puso al tanto a Maldonado sobre la creación del departamento.

La fase experimental de la carrera de diseño de la UNLP funcionó durante el ciclo lectivo 1962, y entre quienes apoyaron la iniciativa se encontraba Janello -por ese entonces muy cercano al grupo de La Plata por su actividad docente- y Leonardo Aizemberg -Harpa- a quien había acercado el escenógrafo Benavente. Al término de esa experiencia se solicitó la inclusión oficial del Diseño Industrial y Diseño en Comunicación Visual, y alcanzado ese propósito, Almeida Curth se alejó del proyecto por diferencias políticas e ideológicas con un grupo de profesores y estudiantes que, a su criterio, se distanciaban de la concepción original. Habían entrado en tensión la tradicional práctica académico-artística con los lineamientos para la nueva carrera. Por un lado las tensiones entre el impulsor de la carrera y los estudiantes aumentaban, por motivos políticos, debido a su inserción como Ministro de Obras Públicas en el gobierno de la intervención federal de 1962, muy cuestionadas por estos jóvenes peronistas.<sup>111</sup> Por el otro, en la implementación de los talleres se contraponían la práctica “técnica” con la “artística” en la capacitación experimental, y las perspectivas nacionales sobre un “marco tecnológico” que se proyectara en los ámbitos académicos fueron cada vez más difusas.<sup>112</sup> En este punto verificamos el contexto en que perdía

---

110 En el curso de esos primeros talleres hubo dos alumnos que habían cursado la experiencia de Ulm. Almeida Curth pudo visitar Ulm cuando ya había alejado el Departamento de Diseño.

111 En ese año Almeida Curth fue designado también como Vicepresidente de la Federación Argentina de Sociedades de Arquitectos y como Decano de la Facultad de Arquitectura de Mar del Plata. En una entrevista de 2004, Almeida Curth señaló que se había alejado del proyecto de Bellas Artes por ser acusado de católico reaccionario, es difícil saber si se trata de una categoría situacionalmente dada en los '60 o construida *a posteriori*. Asimismo, según testimonios recopilados de estudiantes de arquitectura de la UNLP en el período 1983-1985, la cátedra de Almeida Curth, entonces profesor titular, era conocida como una cátedra progresista.

112 Bijker señala: un marco tecnológico es construido cuando comienza y continúa en el tiempo la interacción alrededor de un artefacto ( ) estructura la interacción de los miembros de un grupo social. (2008: 82) En el momento de la creación de la carrera la expectativa se reflejaba, para estos actores, en el desarrollo de un potencial marco tecnológico. Sería posible entonces pensar en el desarrollo de artefactos y

intensidad el proyecto de modernización, tal como señala Buchbinder, por esos años se comenzaron a generar tensiones a raíz de la difícil convivencia entre sectores de distinta orientación académica a lo que se sumaba el impacto que tuvo en los grupos estudiantiles la Revolución Cubana (Buchbinder 2005: 185).

Roberto Rollié, estudiante de plástica que cursaba la fase experimental, quedó a cargo del Departamento y, luego de un período de dispersión, logró consolidar la carrera y el dictado de los cursos. En esa transición Rollié asistió a los seminarios de 1964 dictados por Maldonado y organizados por el CIDI, ocasión en que Maldonado visitó también, como Huésped de Honor, la Universidad de La Plata. Durante su conferencia en la Escuela Superior de Bellas Artes trazó un panorama acerca de la tarea “dar estructura y sentido al entorno” a cargo de urbanistas, arquitectos y los diseñadores industriales. En coherencia con su discurso, Maldonado atribuyó a los arquitectos, urbanistas y diseñadores industriales un compromiso como forjadores del “entorno humano”, al que definió como “cultura”, como la “totalidad de objetos resultantes de ese acto de producción”, y les atribuyó la “calidad última del equipamiento individual y social”. Agregó:

“Nuestra tarea se cumple o se trata de hacerla cumplir no a través de una acción común, sino a través de una suma de aportes de diferentes niveles y relativamente independientes unos de otros. Existe, por ejemplo, el aporte del urbanista a nivel de región y de ciudad. La del arquitecto a nivel de vivienda. La del diseñador industrial a nivel de los objetos de uso. Esta compartimentación de nuestra área común es, como luego veremos, en algunos casos justificada, sino imprescindible, en otros; en cambio, no sólo artificial, hasta perniciosa. A esta altura conviene aclarar que ‘tarea común’ puede ser una expresión vacía de significado, si no tenemos el coraje de reconocer que ‘común’ es no sólo nuestra tarea: común es también nuestro malestar, nuestro desasosiego, nuestro fastidio.

(...)

Nada es hoy de mayor urgencia que lograr articular una respuesta satisfactoria al actual clamor multitudinario por un equipamiento a la altura de la dignidad humana” (Maldonado, T. 1964: 7)

Maldonado llevaba diez años de trabajo en la HfG al hacer estas afirmaciones, en las que aludía a un entorno que estaba dominado por las reglas del mercado –“el entorno humano es modelado hoy por fuerzas ajenas a nuestro control e influencia”- que iba en

---

productos. El nuevo departamento contaría así con recursos necesarios para profundizar en la experimentación técnica., A consecuencia de los cambios económicos y políticos se diluyó rápidamente esa expectativa y se continuó la experimentación artesanal que tenía que ver con esa capacitación artística .

detrimento de las ideas del movimiento moderno, ya que absorbía sus postulados como expresiones de poder –“mansiones para nuevos o antiguos privilegiados, deseos de estratificar su status social, en monumentos para simbolizar el poder del estado o de las finanzas, en objetos de uso (...) cuya misión final pareciera ser mas electrodomeesticación del hombre que una contribución efectiva a la calidad de su bienestar”- asumía las dificultades para implementar las ideas, expresaba su sensación de “malestar”, “desasosiego” y “fastidio”, e interpelaba hacia una tarea conjunta que reuniera los aportes de arquitectos, urbanistas y diseñadores industriales en un esfuerzo de “compromiso común”. Más adelante en su alocución identificaría a las precisamente a las “fuerzas ajenas” como “los grupos cuyos intereses están en contradicción con los del progreso social y cultural”, pero acometió “¿hemos hecho lo que estaba a nuestro alcance para evitar o cambiar este estado de cosas?” La respuesta en este sentido apuntaba hacia el trabajo de arquitectos y diseñadores industriales y afirmando “la historia nos ha rebasado, cuestionaba su rol “en la época de la lucha contra la miseria alimentaria y habitacional”, y era aquí entonces desde donde plantaría el problema de la educación: se trataba de ir hacia una enseñanza de “especialización e integración” que enfrentara la confusión reinante en la profesión.

“Como respuesta a esa situación se han empezado a tomar una serie de medidas histéricas. Es decir, esa profesión errática trata de trasladarse a otras profesiones. Trata de derivarse al diseño industrial o también a la decoración o a otro tipo de actividades de la más diversa naturaleza. Pero no es la solución más directa al problema.

El diseño industrial no puede ser tomado como la rueda de emergencia para todas las profesiones que no funcionan, porque de ese modo, en corto plazo la profesión de diseño industrial, que tiene hoy una relativa estabilidad, va a ser comprometida, por decir así, por ese proletariado de arquitectos en busca de una salvación. Un proletariado de arquitectos va a crear un proletariado de diseñadores industriales.

---

Maldonado hace aquí un análisis de la reorientación que debía tener la profesión de arquitecto, promoviendo una enseñanza que atienda: arquitectos proyectistas que se integran a la actividad científica, en los estudios económicos, sociológicos, ecológicos y de todo orden referidos al problema habitacional y del hábitat humano en general ; arquitectos capaces de incorporarse a las estructuras administrativas o del Estado que lo libere del preconcepto de que el arquitecto es sólo hombre que construye edificios ;y un arquitecto de orientación científica , que deje de lado el método de prueba y error para colaborar en la investigación del habitar y del hábitat desde una perspectiva sociológica . Si bien esta discusión sobre los arquitectos excede los límites de nuestro análisis, observamos la coincidencia de estas ideas con el perfil más científico que Maldonado imprimió a la HfG.

Tampoco la profesión de diseño industrial puede ser la salvación de las academias de Bellas Artes. No creo abusar de la hospitalidad de la Escuela de Bellas Artes, que aquí también, y el señor director lo acaba de decir, que aquí también, en las Escuelas de Bellas Artes, estamos confrontados con fenómenos críticos. En realidad las escuelas de Bellas Artes, como las Escuelas de Arquitectura, han perdido un cuerpo de doctrina pero no han sabido poner otro en su lugar. En las escuelas de arquitectura se ha sacrificado a Vitruvio y se ha puesto en su lugar a Le Corbusier o Wright, pero en el fondo, el viejo cuerpo de doctrina no ha sido recuperado.

En el dominio de las Escuelas de Bellas Artes será imprescindible abordar nuevas diversificaciones más adaptadas al mundo en que vivimos. Las escuelas de Bellas Artes no pueden continuar siendo el último resabio del intuicionismo, del irracionalismo, del romanticismo. Tienen que tratar de encontrar un camino para ejercer y cumplir una función social más concreta.” (Maldonado 1970: 22)

Maldonado entendía que, en la relación entre arquitectos y diseñadores, los primeros no encontraban un lugar social donde asentarse y en vez de resolver sus propios problemas, escapaban a la situación, se evadían –“medidas histéricas”- hacia el “diseño industrial o a la decoración”; por su parte el diseño industrial era una profesión que había logrado cierto arraigo en la sociedad –“relativa estabilidad”-, cuyos propios logros se verían puestos en duda –“comprometida”- si eran cooptados por los arquitectos que buscaban “salvación”. Desde su perspectiva, esa misma operación salvadora pergeñada por los arquitectos era utilizada por los artistas, y alcanzaba a las instituciones de formación: las Escuelas de Arte y Arquitectura habían perdido su razón de ser, su “cuerpo de doctrina”, un sistema de ideas y creencias comunes que merecían ser enseñadas, y consecuentemente habían buscado aferrarse a paradigmas personalizados – “se ha sacrificado a Vitruvio y se ha puesto en su lugar a Le Corbusier o Wright”- sin que se indagara en los sentidos últimos que implicaban sus ideas, por lo cual, sin haber logrado redefinir los alcances de la arquitectura o el arte, y se utilizaba el diseño industrial como puente para un rescate institucional.

El desacuerdo expresado por Maldonado hacia la formación de diseñadores en las Escuelas de Bellas Artes, manifestado *in situ*, ante un auditorio de profesores de arquitectura, diseño y arte entusiasmados con la nueva carrera, se corresponde en alguna medida con las afirmaciones existentes en el documento liminar que analizamos más arriba, con las mencionadas ideas contrapuestas que suscribían los planes de estudios a la línea ulmiana y al mismo tiempo presentaban como referentes la formación en artes y oficios todavía existente en Inglaterra. Cabe recordar el protagonismo que alcanzó Maldonado en esa ruptura del entre arte, arquitectura y diseño, cuando señaló el corte entre el devenir del

movimiento moderno, y en particular del diseño industrial, antes de la Segunda Guerra Mundial (en las Escuelas de Artes y Oficios inglesas, en la escuela rusa Vjutesmas, y alemana Bauhaus); y después de esa guerra, cuando lideró el replanteo de planes de estudio de la HfG, que buscaba el abandono definitivo de las experiencias intuitivas en búsqueda de una matriz científica cercana a la producción industrial.<sup>113</sup> Asimismo, este cuestionamiento se produjo al mismo tiempo en que brindaba su apoyo a la experiencia del CIDI, apoyando las conexiones e intercambios del centro con diseñadores e instituciones internacionales, y en particular a la iniciativa de crear un espacio de formación de diseñadores dentro del mismo.

En este apartado examinamos el momento de renovación de la Escuela de Bellas Artes UNLP y la iniciativa que tuvo Almeida Curth acompañado por estudiantes y profesores para abrir el Departamento de Diseño, la implementación de los primeros cursos, la presencia de Janello y Aizemberg, las tensiones planteadas y finalmente su alejamiento. Analizamos también las influencias y propuestas de origen, y dejamos planteada la crítica que realizara Maldonado a la suscripción de una escuela de diseño en facultades de arte o arquitectura. Queda por revisar la circulación de publicaciones especializadas.

## **2.4. Difusión en la Argentina de las actividades de la Hochschule für Gestaltum de Ulm –HfG–**

Presentadas las interrelaciones de un grupo de estudiantes, arquitectos y pintores cercanos a Maldonado, y la continuidad y el seguimiento de su trayectoria en la HfG, nos dedicaremos al análisis de los distintos modos en que los proyectos, prácticas y autores que giraban alrededor de la escuela alemana circularon en libros y revistas por ellos editados, haciendo presentes las ideas asociadas al movimiento moderno y al diseño. Para tal fin nos centraremos en las figuras de Hlito y Méndez Mosquera, presencias que consideramos muy importantes para la edición, publicación y difusión de libros y autores especializados, en particular las revistas *nv* y *summa*, y las editoriales Infinito y Nueva Visión.

---

113      Nos remitimos al capítulo 1.

A partir de 1951 Maldonado creó y dirigió la revista *nv/nueva visión* de “cultura visual”, junto a Carlos Méndez Mosquera y Alfredo Hlito quienes convocarían luego un equipo más amplio entre los que se sumaron Borthagaray, Bayley, Bulrich, Goldemberg, Grisetti y Baliero, entre otros. Alrededor de *nv* señalamos tres puntos sobre su perfil temático, sus integrantes y el contexto en que se publicó. En primer término, la bajada “revista de cultura visual” indicó las multiplicidad de áreas que el concepto abarcaba para sus editores: “arte, arquitectura, diseño industrial, tipografía”, se trataba de un tipo de “cultura visual” inclusiva del conjunto de problemas abordados por Maldonado hasta el momento signados por la influencia de su viaje por Europa, en este sentido, y tal como analiza María García, la revista marcó un distanciamiento de la experimentación concreta del los ´40 y se inclinó por una selección más rigurosa de los aspectos estéticos y conceptuales tratados de los acontecimientos visuales pensados como totalidad (García 2008: 175). En segundo lugar, el equipo de artistas, intelectuales y arquitectos liderados por Maldonado encontró en *nv* un medio de expresión y difusión para intereses compartidos en sus actividades como tipógrafos y diseñadores -en Axis-, arquitectos -en el grupo OAM- y artistas -en el Arte Concreto- que se esforzaban por sostener su discurso en un medio que les resultaba adverso en lo político y cultural. En este sentido, y en tercer lugar, hay que considerar las experiencias poco favorables para Maldonado tanto en el PCA como en el área de cultura peronista; siguiendo el estudio de García, las ideas que ahora se daban a difusión habían sido rechazadas por el partido, y los intereses de la cultura oficial representaban un presente vivenciado como un “espacio vedado” (García 2008: 176). De modo que con la revista construían un espacio alternativo, representativo de su propio proyecto común, y también un medio de confrontación ideológica que por extensión les permitía expresar sus inquietudes políticas, que resultaba un espacio de construcción y diferenciación respecto de las revistas de arte o arquitectura que había en ese entonces (Devalle 2009: 255). Asimismo la revista se presentó como una alternativa a la cultura de masas y prefigura la dedicación de Maldonado a los problemas de la comunicación y el lenguaje, puestos en práctica mediante su actividad gráfica en esos años y consolidados como preocupación central siendo docente de la HfG (Crispiani 2011: 356). La propuesta de *nv* fue integradora de un gran espectro de disciplinas, entre las cuales el diseño adquiría un rol central por su potencial capacidad de reinsertar el arte en la vida cotidiana y combatir la alienación del ser humano (Lucena 2011: 97).



Sobre *nv* hay trabajos existentes pormenorizados a los que nos remitimos, sólo haremos aquí particular referencia a un par de artículos con el fin de presentar y ejemplificar el rol propagador de las ideas de Max Bill sobre la HfG –y su propia definición sobre la escuela– y de Maldonado sobre comunicación visual, que se complementan al análisis desarrollado en el apartado anterior.

En 1953, el número 4 de *nv* abrió con un texto de Max Bill en el que analizó el estado de las cosas respecto de los productos y la “propaganda” comercial, hacía una crítica profunda al “styling” –referido elípticamente como formas “aerodinámicas” propias creciente consumismo– y como instancia superadora de ello la necesidad de dar continuidad a una tradición que siguiera los postulados de las escuelas de artes y oficios alemanas e inglesas de principios de siglo dedicadas a educar “creadores de formas” encargados de “aconsejar a industriales y artesanos”, y al intento de Walter Gropius en la Bauhaus. Luego anunciaba sobre la HfG: “La escuela es la continuación de la Bauhaus (Weimar, Dessau, Berlín). Incluye en su programa tópicos que no tenían hace veinte o treinta años la importancia que revisten actualmente. La base de la educación impartida por la escuela es una formación profesional completada por la cultura general que reclama nuestra época.” (Bill 1953: 8). El volumen continúa con un artículo sobre la propaganda y los medios de comunicación para luego ir al artículo de Maldonado “Problemas actuales de la comunicación”, en el cual introduce el concepto de “comunicación visual”, designación acuñada por Kepes y Moholy Nagy y utilizada para el Departamento propio del Instituto de Chicago.<sup>114</sup> El texto señala:

“principalmente, la comunicación es el tema central de los que tienen responsabilidad de elaborar, inventar o poner en circulación los signos o símbolos que la hacen posible; tanto a los que han planteado su tarea en términos ‘indirectos’, a través de los géneros tradicionales de la expresión – pintura, escultura, arquitectura, poesía, música– cuanto los que han preferido los términos ‘directos’, a través de los procedimientos de alcance multitudinario –artes gráficas, film, televisión, fotografía, radio. Para quienes producen hechos comunicativos, la cuestión de fondo es averiguar qué, cómo y cuándo hay que comunicar. Las diferentes respuestas que ellos consigan dar a estas preguntas han de caracterizar y definir el sentido social de sus respectivas obras (...) El especialista en comunicación

---

114 El término aparece en el libro *El lenguaje de la visión* de 1944, y en el de Moholy Nagy *Visual in motion* de 1947. Señalaba Kepes El lenguaje de la visión, la comunicación visual, es uno de los más poderosos medios potenciales tanto para restablecer la unión entre el ser humano y su conocimiento como para reformar al ser humano e integrarlo. El lenguaje visual es capaz de difundir el conocimiento con más eficacia que casi cualquier otro ser humano. (Kepes 1969: 23)

visual, por ejemplo, sabe que el responsable (o cómplice) de todo lo que ocurre con los ojos del hombre común. De todo lo que habita en ellos: fantasmas, hipogrifos o certidumbres. Ninguno llega a ignorar que su misión es fabricar ideologías o participar activamente en su demolición” (1953: 24)

Así Maldonado estipulaba para los comunicadores una “responsabilidad social” que consideraba determinante para su concepción de la comunicación visual; delimitaba en sentido amplio las tareas del comunicador, vinculándolo a distintos medios; y presentaba tres preguntas “qué, cómo y cuándo comunicar” que anticiparon la reflexión sobre la práctica que llevaría a cabo en la HfG.<sup>115</sup> Una vez más, se refiere a la representación ilusoria –imágenes engañosas, “fantasmagorías”- como opuestas a un mundo de certezas –“certidumbres”-, así el debate sobre el ornamento y la forma, y conformando una contraposición ideológica, la responsabilidad del comunicador consiste en cambiar las condiciones –“fabricar ideologías”- o abolir las condiciones existentes –“participar activamente en su demolición”-, en esa disyuntiva el concepto de comunicación visual era definido como un proceso, una tarea llevada a cabo por especialistas encargados de elaborar signos visuales con sentido de responsabilidad social.

El número 7 de *nv*, publicado en 1955, los integrantes de la revista celebraron la caída del peronismo, y auguraron una nueva etapa, por lo cual comenzó a opacarse el perfil de resistencia que hasta ese momento tenía la publicación.<sup>116</sup> El número presentó también una reseña sobre la HfG a cargo de Maldonado y Eugenio Gomringer en la que se detallaron los avances de la escuela tanto desde aspectos edilicios como pedagógicos. La participación de Maldonado en *nv* fue mermando en la medida que crecía su trabajo en Alemania mientras Grisetti sería el responsable de continuarlo, preservando los lineamientos originales aunque dándole a la publicación una orientación más arquitectónica.

Desde *nv* se puso en juego el concepto de cultura visual, se dieron a difusión los trabajos, autores y actividades que inscribían bajo ese término, y se creó un discurso editorial diferenciador, alrededor del cual -además de los ya mencionados- pasaron Jorge Romero Brest, crítico de arte, Alexander Dorner, Max Bense, filósofo de la HfG, Mies Van der Rohe, ex director del Bauhaus; se publicaron trabajos sobre la HfG, el Arte Concreto, el cubismo, la propaganda, el Instituto de Diseño de Chicago, y sobre las trayectorias de Moholy-Nagy, Enio Iommi, entre otros. La experiencia acumulada en *nv* fue seguida en

---

115 Ver el apartado anterior referido a este tema.

116 Sobre el carácter fundacional de *nv* y su perfil opositor ver (Devalle 2009).

otros emprendimientos desplegados por los co-fundadores e integrantes de Axis: Hlito, pintor concreto que profundizaba su capacitación como tipógrafo, y Méndez Mosquera, reciente graduado en arquitectura, quienes fueron forjando su trayectoria entre la edición y sus otras actividades paralelas.

Hlito y Bulrich se encargaron de la colección Arte y Estética de ediciones Nueva Visión, desprendimiento que daba continuidad a la publicación de libros específicos, entre los que podemos destacar las ediciones en castellano de *Max Bill*, de Maldonado (1955) *Arte y técnica* (1958), de Lewis Mumford, sociólogo y urbanista estadounidense que luego publicaría con Infinito; *Constantes técnicas de las Artes* (1958), de Gillo Dorfles, quien por entonces estaba en la HfG; *Walter Gropius y el Bauhaus*, de Giulio Carlo Argan, obra destacada por Nikolaus Pevsner; *Hacia un nuevo estilo* (1959), de Henry Van de Velde, impulsor del Bauhaus, edición de conferencias pronunciadas entre 1895 y 1934; y *Punto y línea sobre el plano* (1969) de Vasili Kandinski, textos escritos en los años '20 mientras dictaba clases en el Bauhaus.<sup>117</sup> Hlito compartía su trabajo de editor con la pintura, la escritura, la gráfica y con su participación en la revista *Poesía Buenos Aires* en la que participaba con Bayley. Se fue distanciando de la rigurosidad del Arte Concreto-Invencción mientras daba continuidad a la divulgación de las ideas que lo fundamentaban. Bulrich, por su parte, luego de haber estudiado en el Instituto de Diseño de Chicago se abocaba nuevamente a la arquitectura.

En 1954, Méndez Mosquera junto a sus compañeros de Harpa, José Rey Pastor, Leonardo Aizemberg, Eduardo Aubone y Jorge Enrique Hardoy, creó Ediciones Infinito, una editorial que publicaría textos en castellano de los principales autores modernos. La relación con Ernesto Rogers permitió concretar un convenio con la editorial italiana Il Balcone que haría posible la publicación en castellano de escritos de arquitectura provenientes de su catálogo. Méndez Mosquera es una figura clave en nuestro recorrido, se transformó en un editor que además hacía compatibles sus actividades empresarias y académicas con las culturales, intermedió entre la publicidad, la enseñanza, la edición de libros y revistas. Tomamos aquí como propias las consideraciones hechas por Gustavo Sorá respecto de la caracterización de la figura del editor como un “especialista en

---

117 La editorial Nueva Visión era financiada por Grisetti (Deambrosis 2011).  
Ver (Hlito 2007)  
Ver el primer apartado en este capítulo.

‘relaciones’’, cuyos intercambios sociales los destacan como actor clave en la enunciación y propagación de ideas (Sorá 2004: 217).

Infinito era una editorial dirigida a un público especializado que buscaba aportar textos para los estudiantes universitarios y para los profesionales en ejercicio a favor de una arquitectura y de un diseño modernos. En 1958 inauguró su colección Biblioteca de Diseño y Artes Visuales con *Pioneros del diseño moderno. De William Morris a Walter Gropius*, del historiador inglés Nikolaus Pevsner, quien identificó el movimiento moderno como aquel asentado en los intentos existentes desde la arquitectura, las ingeniería, las artes y oficios y el arte abstracto por integrar el arte y la técnica en objetos utilitarios y artísticos, viviendas, e infraestructura urbana. En 1961 la colección editó por primera vez en español el libro *Arte e industria. Principios del diseño industrial*, una obra del poeta e historiador inglés Herbert Read, de procedencia marxista, escrita en 1937 y revisada en los ´50, que analizaba la relación entre arte, industria y métodos técnicos de producción. Cabe destacar que la edición argentina publicó, a manera de apéndice, un documento del Consejo de Diseño Industrial Inglés, organismo creado en 1944 para mejorar los diseños en las industrias, que enunciaba un plan de trabajo para la promoción del diseño industrial. Ese Consejo y el London Design Centre –también vinculado a Read– fueron paradigmas seguidos por los protagonistas del CIDI y por los editores del libro.<sup>118</sup>

A esos dos libros de autores ingleses la colección anunció la publicación de *La nueva visión* de Moholy-Nagy, quien reseña sus experiencias como docente en el curso preliminar del Bauhaus y en la Escuela de Chicago, y dos textos referidos a la percepción en el mundo moderno, *El lenguaje de la visión*, de Georgy Kepes, discípulo de Móholy Nagy y *La percepción del mundo visual*, de James Gibson. Se concretaba así, con el material de Pevsner, Read, y estos últimos autores, una difusión del material frecuentado por Bill, Maldonado, y los integrantes de Infinito, abriendo un espacio multiplicador de esos discursos originales, ampliando el sustento de esas ideas.

En 1963 Mendez Mosquera y esposa, Lala crearon *summa*, “revista de arquitectura, tecnología y diseño”, acompañados también por Grisetti y Le Pera. La publicación consagró un lugar importante a las reseñas bibliográficas, entre las que encontramos noticias de la revista *ulm*, un libro sobre el diseño gráfico en la industria suiza, un trabajo compilatorio de diseño gráfico suizo, un anuario de la Alliance Graphique Internationale,

---

118 Ver al respecto el prefacio de la edición de Infinito.

una revista *Graphic Design* que aborda temas de comunicación visual, diseño experimental y publicidad, un trabajo del diseñador gráfico suizo Joseph Müller Brookman, un texto compilatorio de Georgy Kepes sobre la estructura en el arte y la ciencia, un libro de autores múltiples con ensayos de Kepes, además de la difusión de los textos publicados por las editoriales Infinito y Nueva Visión. En la sección noticias se daban a difusión de eventos, conferencias, concursos y actividades de diseño, entre los que se contaron las actividades del Internacional Council of Industrial Design, ICSID, los seminarios de diseño dictados en la universidad; la actividad local e internacional de Maldonado, la realización de una muestra internacional de “arte publicitario” realizada en las instalaciones de la tienda Harod’s, las nuevas líneas de productos de la empresa Olivetti. Las actividades desarrolladas por el Centro de Diseño Industrial, CIDI, en todo su período de existencia tuvieron un lugar protagónico en esa sección.<sup>119</sup>

En sus primeros cinco años de *summa* se cruzaron los textos de Borthagaray, Guillermo González Ruiz, Francisco Bulrich, Basilio Uribe, Julio Colmenero, Silvio Grichener, Jorge E. Hardoy, Jorge Goldemberg, Tomás Maldonado, Misha Black, Georgy Kepes y Franz Memelsdorff, Amancio Williams entre otros.<sup>120</sup>

		<b>Ediciones Infinito</b>	<b>UBA</b>
		Carlos Méndez Mosquera	Harpa
		José Rey Pastor	OAM
		Leonardo Aizemberg	Jorge Le Pera
		Eduardo Aubone	Cátedra de Visión
		Jorge Enrique Hardoy	
<b>nv</b>	<b>HfG</b>		
Tomás Maldonado	Tomás Maldonado		
Alfredo Hlito			
Carlos Méndez Mosquera	<b>ISCID</b>		
	Misha Black		
Horacio Baliero		<b>summa</b>	<b>IDI</b>
Edgar Bayley		Carlos A. Méndez Mosquera	Jorge Vila Ortíz
Juan Manuel Borthagaray		Lala Méndez Mosquera	Enzo Grivarello
Francisco Bulrich			<b>Olivetti</b>
Jorge Goldemberg	<b>CIDI</b>	<b>SIAM</b>	
	Basilio Uribe	Franz Memelsdorff	
<b>Ediciones Nueva Visión</b>	Rodolfo Möller	Guillermo González Ruiz	
Alfredo Hlito	Julio Colmenero		
Francisco Bulrich			

Zonas de confluencia alrededor de los primeros números de *summa*.

119 Cinco revistas consultadas que abarcan entre 1963 y 1964.

120 Tomamos aquí un recorte de los primeros cinco años de la revista editados entre 1961 y 1966 en que se editaron siete números. En la enumeración aparecen los nombres de aquellos autores que son mencionados en este trabajo.

Cabe mencionar por último la revista *nuestra arquitectura*, y dos publicaciones de la editorial universitaria Eudeba. La primera era una revista que existía desde 1930 y que luego de la caída del gobierno peronista recuperaba un discurso actualizado sobre la realidad arquitectónica, allí se publicaron textos sobre diseño. Asimismo, señalamos dos títulos de la editorial universitaria Eudeba editados como parte de su colección Cuadernos, *Forma y Simetría*, de K. L. Wolf y D. Kuhn, texto en el que Maldonado basaba sus estudios de simetría en la HfG, edición en castellano de 1959; y *La Génesis de las formas y el diseño industrial*, de Pablo Tedeschi, editado en 1962.<sup>121</sup>

Hasta este punto presentamos la creación de revistas y editoriales especializadas en dar a conocer a los referentes del movimiento moderno, puesto en evidencia según los autores que fueron integrando los catálogos editoriales y los contenidos de las revistas. Estos libros y revistas nos remontan al sistema de relaciones alrededor de quienes las editaron, en este caso artistas, arquitectos, ingenieros que se desempeñaron como escritores, traductores, e incluso lectores. Así pues, estas publicaciones se nos presentan como “condensadores” de “formas de autoridad, de poder, de interés, originadas en la tensión entre conjuntos de especialistas e instituciones” (Sorá 2004: 266). El trabajo de estos editores involucró críticas y propuestas para integrarse y divulgar los cambios que creían necesarios dirigidos a un mercado hispanoparlante que adolecía de este tipo de publicaciones. Como planteamos aquí, -y veremos en los capítulos siguientes- *summa*, *nv/nueva visión* e Infinito incorporaron títulos que daban a conocer los alcances y antecedentes de las diversas expresiones de diseño, y al mismo tiempo predicaban sobre sus límites, competencias y aportes en la construcción de una sociedad moderna. La problemática de la educación superior aparece en estas revistas directamente referida a la HfG, los temas artísticos fueron fundamentalmente las vanguardias europeas y arte concreto -y posteriormente el arte óptico-, sobre arquitectura se trataban temas del movimiento moderno. Comprobamos entonces cómo la necesidad de difusión de esas nuevas ideas, sobre las que se impulsaba el diseño como actividad, justificó “la aparición misma” de estas publicaciones (Buchbinder : 238).<sup>122</sup> Estos libros y revistas fueron

---

121 Sobre este texto en particular nos remitimos al capítulo 3.

122 Siguiendo a quienes realizaron la *Revista Argentina de Ciencias Políticas*, Buchbinder da cuenta del rol central que alcanzó esa publicación en la divulgación de temas académicos y educativos y de las expectativas ,proyectos y prédicas allí expuestas. Allí afirma que la aparición de la revista está dada por la necesidad de un grupo de universitarios , en tiempos de la discusión sobre el centenario, de promover la

espacios convocantes para artistas, arquitectos, ingenieros, lectores y hacedores, que intercambiaban sus actividades, defendían posiciones y daban lugar a la institucionalización del diseño entre la Universidad, la Empresa y las agencias del Estado.

## Síntesis

Analizamos las tramas de las relaciones que se formaron alrededor del surgimiento de las carreras universitarias de diseño entre los arquitectos ingenieros y artistas seguidores del movimiento moderno y verificamos el rol clave desempeñado Rogers, Williams y Maldonado como figuras que influyeron en la determinación de definiciones y discursos. En esas tramas confirmamos los sentidos que otorgaron los propios actores al diseño respecto de las formas de hacer y pensar, así como la incidencia que tuvieron sus “trayectorias previas” en sus intervenciones, “y en los círculos y personas a los que pueden recurrir en caso de necesitar ayuda” (Boholaski y Soprano 2010: 30).<sup>123</sup> En este sentido vimos el modo en que el proceso de “desperonización” proyectó a estos equipos de ingenieros, artistas y arquitectos que ocupaban lugares de segunda o tercera línea, a los lugares de decisión en las universidades nacionales y analizamos cómo su inserción en la universidad y su ascenso a la creación de cátedras, departamentos, e institutos de diseño, conllevó un discurso cuyos referentes eran el Bauhaus las teorías de la percepción, los estudios sobre la simetría, y los métodos de enseñanza en la HfG Ulm y en el Royal College de Londres. Así pudimos encontrar los puntos de confluencia y acuerdo que tuvieron estos actores para impulsar los métodos de enseñanza y los contenidos de los planes de estudio, y al mismo tiempo las contradicciones hacia adentro de esos equipos iniciales y en su relación con los mismos referentes, quienes se hicieron presentes en esos espacios a partir de distintas intermediaciones, a saber conferencias, exposiciones, charlas, publicaciones, entre otros.<sup>124</sup>

---

ciencia política en nuestro país (2006). Así vemos cómo el surgimiento de una publicación está estrechamente ligado con iniciativas y prácticas de cambio universitarias, profesionales y políticas.

123 Respecto de la incidencia de sus ideas recordamos la formación de Janello en el taller de Williams y la incidencia de las ideas que circulaban entre los artistas abstractos y los arquitectos. Respecto de los círculos y personas convocados pensamos en la búsqueda de docentes de la UBA por parte de alumnos de la UNR, las conferencias de Maldonado en la UBA y la UNLP en momentos en los que había que asegurar la permanencia de los nuevos espacios.

124 Respecto de los tipos de intermediación nos remitimos a la introducción de este trabajo.

Pudimos identificar también el modo en que una serie de ideas vinculadas a la importancia dada a la experiencia de taller en la enseñanza –y a raíz de ellos la experiencia técnica-, la vinculación con la industria y la mirada al movimiento moderno, estuvieron presentes en el ideal de desarrollo, y confirmamos que las políticas implementadas desde el Estado que alentaban los estudios en ciencia y tecnología tuvieron proyección en las universidades. Las planteamos como un singular lugar desde el cual poder comprender un “contenido más general de los combates” por modernizar la sociedad, cuál era el rol asignado a la ciencia en la formación académica y cómo se pensaba el diseño como actividad propia de la sociedad industrial (Neiburg 1999: 53).

El ímpetu con que se instalaron estas ideas en la UNLP y en la UNL nos permite pensar en la capacidad de gestión de las autoridades –como Aragón en la Escuela de Bellas Artes- la incidencia de grupos estudiantiles que buscaban una reestructuración –los estudiantes de arquitectura de la UNL, los alumnos de los primeros talleres de diseño en La Plata-, así como la proyección que tuvieron los recién graduados, estudiantes opositores durante el peronismo –Almeida Curth, Méndez Mosquera, Janello, entre otros-.<sup>125</sup> El distinto nivel de impacto en este proceso presenta mayor fuerza en la UNLP y UNR que en la UNCú, lo que nos lleva a reflexionar sobre dos aspectos planteados por Buchbinder referidos a los límites que tuvo del proceso renovador (2005: 178). En este sentido constatamos, por un lado, la pérdida de fuerza que tuvo el impulso de cambio entre 1955-1960 -años en los que se impulsaron las cátedras de Visión-, y 1960-1966 -período en el que se concretó la apertura y consolidación de las carreras de diseño-. A este respecto destacamos las dificultades surgidas una vez conseguidos los espacios, y las tensiones existentes en la UNCú, el IDI y en la carrera de La Plata a consecuencia de los problemas de convivencia de distintos sectores (Buchbinder 2005: 185).<sup>126</sup> Los debates que fueron surgiendo parecen demostrar que si bien los objetivos del diseño estaban definidos, los límites de su dominio dentro de las instituciones universitarias no parecen estar claros. Por el otro constatamos algunas diferencias entre las distintas universidades y las áreas disciplinares -los arquitectos de la

---

125 Buchbinder señala la intensidad que tuvo el proceso de renovación en Buenos Aires y La Plata y la menor incidencia que tuvo en Ingeniería y Ciencias Exactas (2005: 171). Cabe subrayar en este aspecto que en 1948, con la reestructuración peronista, la institución platense recuperó su rango de Escuela Superior, y que la Escuela de Arquitectura de la UBA había pasado a facultad. Se trataba de instituciones en las que estaba en debate la formación desde esos años.

126 Recordamos la salida de Almeida Curth en la carrera de La Plata en 1961 por diferencias internas y los cambios de planes de estudio en la UNCú en 1962 y la renovación en los lineamientos del IDI en el mismo año. En los tres casos se constatan acercamientos y distanciamientos entre los actores.



UBA no llegaron a crear carreras ni departamentos en su lugar de origen y encontraron eco de su iniciativa en la UNL, donde a su vez parecen haber sido más exitosos los intentos de contactar el diseño y la industria que en la iniciativa de La Plata-.<sup>127</sup>

Por otra parte vimos la importancia que estos actores dieron a la publicación de sus ideas, desde los manifiestos concretos hasta la revista *summa*, mediante las cuales difundieron sus posiciones frente al diseño y señalaron los caminos a seguir. En esta dirección observamos la relevancia que adquieren este tipo de publicaciones cuando son las únicas de consulta, transformándose en un espacio de defensa de la nueva disciplina y de toma de posiciones que con el tiempo pueden transformarse en “baluartes” para la profesión, y/o de las entidades en que se mueven estos actores, en tanto son espacios para establecer los debates que imperan en las disciplinas (Pantaleón 2004: 188).<sup>128</sup> Fueron también formas de contacto y difusión de ideas para el surgimiento de carreras en diferentes universidades, consolidando la trama de relaciones entre los artistas concretos y los estudiantes, ingenieros y arquitectos que incidieron en ellas.

Ahora bien, ¿circulaban estos artistas, arquitectos e ingenieros por las empresas en desarrollo?, y en tal caso, ¿cuál fue la influencia que tuvieron en la creación de los departamentos de diseño de las mismas? ¿introdujeron sus sistemas de valores para resolver artefactos y productos? ¿qué aportes se hicieron desde las experiencias prácticas en esos espacios empresarios hacia las definiciones de diseño?

Intentaremos dar respuesta a estas preguntas en el capítulo siguiente.

### Capítulo 3

## **INGENIEROS ARQUITECTOS Y DISEÑADORES EN LOS DEPARTAMENTOS DE DISEÑO DE LAS EMPRESAS. CASOS OLIVETTI Y SIAM: ACTORES, PRODUCTOS Y COMUNICACIONES COMO INTERMEDIARIOS DE SABERES Y PRÁCTICAS**

---

127 Traemos como ejemplos los contactos alcanzados entre los integrantes del IDI y SIAM, que presentaremos en el capítulo siguiente y las críticas de Maldonado hacia la carrera platense.

128 Nos remitimos a un trabajo de Jorge Pantaleón en el que presenta un análisis de las agencias estatales centrado alrededor de Alejandro Bunge y la relevancia que tuvo la Revista de Economía en la formulación de la nueva economía en la primera mitad del siglo XX. Señala Pantaleón: La intermediación de Bunge entre aquella variedad de intereses económicos no se redujo a darles un medio de expresión, sino también un espacio para divulgar posiciones polémicas que, con el tiempo, se transformaron en baluartes de la CACIP (2004: 188)

## Introducción

A lo largo de este capítulo analizaremos el modo en que los ingenieros y los arquitectos que formaron parte de las cátedras e institutos impulsores del diseño en las universidades nacionales influyeron con su trabajo en las empresas, y la forma en que impulsaron y dieron a conocer las experiencias de diseño de otras empresas internacionales. Asimismo presentaremos esos departamentos como formadores de diseñadores en la práctica de diseño de productos y comunicaciones empresarias.

Sobre la conformación de los departamentos de diseño intentaremos detectar las zonas de contacto entre los diferentes sujetos que los integraron, en particular aquellos espacios en que confluyeron los integrantes de cátedras e institutos en las universidades y en las empresas. Abordamos el momento de desarrollo industrial y el alto nivel de consumo existente y su incidencia en la renovación de la estructura empresarial y el surgimiento de nuevos espacios de trabajo. Se estudiarán esos espacios de intercambio en los que entraron en circulación definiciones, prácticas y saberes, en los que se dio cierto valor al diseño como una instancia inherente a la cadena productiva, y alrededor de ello se trazarán las líneas de influencia que alcanzaron sobre los actores locales algunas propuestas de productos y comunicaciones experimentadas en los departamentos de diseño de empresas transnacionales.

Durante el período abarcado entre 1950 y 1970 el sector industrial argentino logró una expansión continua y profunda alcanzando una de sus etapas de crecimiento más prolongado.<sup>129</sup> La Argentina contaba por entonces con altos indicadores de salud, educación, y mortalidad infantil, cuyos números superaban los del resto de América Latina, y era uno de los países más industrializados de la región, caracterizado por la expansión económica y por la mutua tracción que se daba entre el consumo y la inversión productiva (Aronskid 2003: 68). Se trató de un desarrollo sistémico que impactó ampliamente en todo los aspectos del sector industrial, desde aquellos concernientes a la organización interna hasta la actualización de estrategias económicas e institucionales, y que se proyectó en el crecimiento de las instalaciones fabriles y empresariales, y en el surgimiento de nuevos actores que participaron activamente en la renovación de las estructuras existentes. Vale

---

129 Exceptuando el bienio de crisis 1962-1963 (Schvarzer, 1991: 117)

decir, siguiendo a Schvarzer, que fue un proceso de reorganización de las relaciones humanas que implicó un replanteo de actitudes y prácticas (1991: 118).<sup>130</sup>

El replanteo de la política de industrialización se formuló en una primera instancia en el año 1953, cuando se promulgó desde el gobierno peronista una ley de inversiones extranjeras que propició la instalación de empresas transnacionales en el medio local, que tuvo particular impacto en la industria automotriz.<sup>131</sup> El proyecto buscó enfrentar los problemas de la industrialización promoviendo una apertura internacional que, se pensaba, incorporaría por un lado el material tecnológico que el país no estaba en condiciones de producir, y por otro aportaría una actualización de métodos productivos superadora de las antiguas prácticas industriales (Schvarzer, 2000: 222).<sup>132</sup> <sup>133</sup> Esta primera apertura se profundizó en 1958, con la promulgación de dos leyes que estimulaban las inversiones de capital extranjero y la instalación de empresas transnacionales, y que devino en un acelerado crecimiento de las promovidas ramas automotriz y petroquímica.<sup>134</sup> Con las medidas adoptadas, se pusieron en funcionamiento una gran variedad de proyectos industriales se expandieron las inversiones de infraestructura pública en áreas de transporte, energía y comunicaciones, y se re-equipó toda la actividad productiva, incluyendo la industria manufacturera (Ferrer 2008:302).

---

130 Schvarzer define a la sociedad industrial como un sistema social e económico que demanda instituciones, empresas, tecnología y políticas específicas que aseguren su implantación primero y su florecimiento después (2000: 8)

131 El caso más relevante fue IKA, Industrias Kaiser Argentina.

132 Siguiendo a Schvarzer, el interés nacional convergió con la necesidad de expansión de las empresas transnacionales: A pesar del interés de los inversores externos, ese proyecto se presentó como nacional y se lo caracterizó como industrialización sustitutiva de importaciones; se lo podría haber llamado, con más precisión, de 'industrialización por desborde de las empresas transnacionales de su mercado local' (Schvarzer 2000: 222)

133 La euforia económica que se dio después de la Segunda Guerra Mundial se estaba agotando y la producción industrial se frenaba, desde 1949 faltaban divisas, y por conflictos políticos entre el peronismo y la Union Industrial Argentina, UIA, no había lugar para la creación de organismos desde los cuales elaborar una política industrial.

Claudio Bellini señala la existencia de una red de contactos entre el gobierno, las cámaras industriales y los empresarios desde la cual se planteaban estrategias favorables a sus intereses. Con el Segundo Plan Quinquenal de 1952, el gobierno buscó la conformar una estructura industrial, buscando como puntos más altos el desarrollo de la siderurgia, la producción de químicos y la industria metalmecánica. La campaña productiva no tuvo buena repercusión en el movimiento obrero. Siguiendo a Bellini, la incorporación de capital extranjero de 1953 anticipó en algunos aspectos las políticas que adoptara el gobierno de Arturo Frondizi. (2009:203).

134 Entre 1958 y 1962 la rama de equipos de maquinaria aumentó un 36,4 %, y la rama química un 17,8 %. (Schvarzer, 2000: 229).

Las empresas nacionales -inscriptas en esa coyuntura expansiva pero al mismo tiempo amenazadas por la presencia de trasnacionales de importante participación en el mercado mundial- se plantearon la necesidad de superar los propios métodos productivos para poder modernizarse y competir.<sup>135</sup> La reestructuración comprendió el debate hacia dentro de las empresas, en los distintos equipos de trabajo, entre quienes daban continuidad a las prácticas de los últimos veinte años y quienes buscaban la renovación. Se planteaba la apertura de nuevas secciones y departamentos técnicos que se encargarían, siguiendo los modelos internacionales, de mejorar la calidad de los productos.

Analizaremos algunas cuestiones relativas a los factores influyentes en la conformación de esos departamentos y los principales rasgos que caracterizaron esa tarea, así como la presencia de especialistas capacitados o el posible intercambio con las universidades y con las escuelas técnicas. En otras palabras intentaremos detectar, respecto de los departamentos de diseño de dos empresas muy relevantes del período -como lo fueron la trasnacional Olivetti y la nacional SIAM- la integración de lo que Schvarzer denominó como redes informales, es decir sistemas de interrelaciones creadas frente a las circunstancias de cambio y ante la ausencia de una política específica que atendiera tales fines reformuladores (2000: 229). Se indagará en el modo en que se abrieron esos departamentos, los actores que los integraron, su circulación por esos espacios y su grado de relación con agencias del Estado, tomando con referentes dos empresas que por nivel de desarrollo consideramos clave para el momento: Olivetti, cuyo prestigio se debía a los métodos de producción que implementaba y a la calidad de sus productos -en cuya línea de diseño intervino Maldonado y un egresado de la HfG-, y SIAM, donde trabajó el ingeniero Pablo Tedeschi un equipo satélite de trabajo llamado Agens, que siguió la línea de las agencias de empresas internacionales y de la HfG a partir de Méndez Mosquera y del ingeniero Franz Memelsdorff.

Alrededor de ellos, y siguiendo la propuesta de Callon, analizaremos los diferentes tipos de intermediación existentes, tales como productos, sujetos y sistemas de producción, que contienen descripciones acerca de los usos y costumbres sobre los cuales se pudo dar

---

135 Las empresas locales estaban muy atrasadas, su equipamiento e infraestructura no se renovaba desde los inicios de la segunda Guerra Mundial. En las décadas de 1950 y 1960 esta condicionante al desarrollo industrial, consistente en equipamiento y tecnología obsoleta, fue superada sólo parcialmente mediante inversiones extranjeras, siendo nuestro país dependiente de bienes tecnológicos (Aronskid, 2003: 69)

definición al diseño.<sup>136</sup> En este capítulo sumaremos a la categoría de diseñadores a las de ingenieros, arquitectos y artistas para designar a quienes fueron instalando el diseño industrial, inclusión que queda fundamentada a partir de las mismas definiciones que fueron dictando éstos mismos actores al referirse a su trabajo, utilizando de modo indistinto los términos diseñador industrial o diseñador en sus propios escritos.

### 3.1. Olivetti, el “diseño empresario” y las definiciones locales

Así como en los artículos y manifiestos relacionados a los artistas concretos habian en los '40 frecuentes alusiones al constructivismo, al Bauhaus y a la pintura abstracta, en los escritos de los arquitectos, artistas e ingenieros relacionados con las empresas en los años '50-'60 encontramos la presencia de la empresa Olivetti como referente común, modelo de trabajo y de resultados en cuanto a la calidad de los productos y las comunicaciones. La empresa italiana, dedicada a fabricar máquinas de escribir, se constituyó como paradigmática los diseñadores en las empresas de los años '50-'60, ya que para ellos allí se hacía diseño desde los años '30. Esta actividad era vista como parte constitutiva de Olivetti, hacia dentro de la empresa, adoptando criterios de integración entre la arquitectura, los objetos y los elementos de promoción convocando a arquitectos, pintores y otros especialistas para resolver los distintos aspectos concernientes a las condiciones de fabricación de los productos, aspecto, función, difusión y comercialización. Por ello intentaremos dar respuesta a los fundamentos de esa ponderación positiva, y a raíz de ello comprender los valores, y creencias que les dieron sustento y que implicaron a esa empresa como un modelo a imitar. De la misma manera presentaremos el momento de origen de Olivetti a comienzos del siglo XX, su evolución durante y después de la Segunda Guerra Mundial y su recorrido en nuestro país como compañía proveedora y fábrica respectivamente. Se estudiará también la modalidad de trabajo en relación a su departamento de diseño, y los contactos existentes entre la central italiana y quienes integraron la HfG, así como la difusión de esa modalidad de trabajo en nuestro país, por lo que Olivetti Argentina llegó a ser considerada como fábrica modelo en América Latina.

---

136 Sobre los tipos de intermediación planteados por Callon nos remitimos a la introducción de este trabajo.

Como veremos, los actores locales siguieron de cerca la propuesta estratégica de la empresa italiana, y analizaron sus productos y sus comunicaciones, y tenían asimismo conocimiento de otras empresas extranjeras que aplicaron los conceptos de “imagen empresaria”, “imagen de empresa” e “identidad empresaria” inscriptas como parte de las tareas que podía cumplir el diseñador. Para estos actores, que iniciaban su actividad en una disciplina que se iba instalando en el medio local y que, según venimos analizando, se dedicaba a resolver objetos y comunicaciones con fines específicos, esos modelos extranjeros daban cuenta de las posiciones asumidas entre los actores, de sus ideas y creencias para buscar y encontrar soluciones, presentándose como alternativas de trabajo y paradigmas a seguir, y dándose a difusión en publicaciones especializadas como lo hicieran con las obras de arte o con la arquitectura.<sup>137</sup>

Olivetti era una de las trasnacionales que era seguida como una empresa dinámica, cuya tecnología y organización eran referentes para otras compañías que, en medio de un mercado demandante, estaban dispuestas a acompañar la nueva situación de industrialización. Se trataba, en términos de Schvarzer, de una empresa que marcaba el rumbo hacia otras que, más allá de ser pequeñas o grandes, se mostraban propensas a renovarse y apostar a la producción. En este sentido cabe mirar cómo eran definidos los productos de Olivetti por los actores locales, sobre qué base era ponderada la calidad de sus productos y ganaba prestigio el diseño de la compañía, en un marco de inserción de empresas internacionales en el medio local, en el cual se ponían en circulación esos diseños, tal como se verá en éste mismo apartado en la presentación del caso de la empresa Westighouse.

Para comprender el prestigio que ganara Olivetti en diferentes ámbitos, se presentará la trayectoria de su gerente entre los años '40 y '50, el ingeniero Adriano Olivetti, y la continuidad que dio a la política implementada por su padre, Camilo Olivetti, que incluyó esa planificación del trabajo en todos los ámbitos empresarios. También indagaremos en algunos contactos que se dieron en ese aspecto entre la central italiana y su similar argentina, el prestigio que alcanzaba como modelo de diseño para los actores locales y los puntos de contacto con la HfG en la realización de productos, así como la difusión de los

---

137 Nos remitimos a la definición de Thomas Kuhn citada por Blecher: un paradigma representa toda la constelación de creencias, valores, técnicas etc. Compartidas por los miembros de una comunidad científica dada ( ) un paradigma es lo que comparten los miembros de una comunidad científica y, por otro lado, una comunidad científica consiste en personas que comparten el paradigma (1993 :60)

trabajos en publicaciones especializadas. En definitiva se trazará un panorama sobre la forma en que Olivetti Argentina se constituyó, desde estos actores, en fábrica modelo en América Latina, la influencia que tuvo su práctica de diseño en el espacio local, así como el aporte como referencia, paradigma de diseño hacia la construcción de un discurso sobre la disciplina.

Olivetti era una empresa de origen italiano con representación en la Argentina desde 1932, limitada a distribuir y proveer máquinas en las principales ciudades del país, y que en 1951, en el marco de un crecimiento hacia los mercados internacionales, inició la producción local de máquinas de escribir, a lo que agregó luego calculadoras manuales y eléctricas. La fábrica argentina seguía la modalidad de trabajo de la central italiana, con equipos especializados guiados por supervisores que se encargaron de conseguir los mismos niveles de producción que la casa central europea, consiguiendo una alta capacitación en métodos de trabajo y convirtiéndose en la mayor industria de la región en producción de calculadoras y máquinas para oficinas. Con el fin de comprender la ascendencia de estos rasgos distintivos alcanzados por Olivetti, y la influencia de sus productos en los arquitectos, pintores y diseñadores del medio local, nos remitiremos al análisis de algunos lineamientos sobre los que se definieron las principales prácticas de la empresa, que fue creada a principios de siglo, en 1908 en la ciudad de Ivrea por el militante socialista Camilo Olivetti.

Este ingeniero industrial formado en el Politécnico de Turín, logró sortear con su emprendimiento las dificultades de la Primera Guerra Mundial, y supo consolidar su empresa familiar, en la que participaba con su hijo Adriano, también ingeniero formado en Turín. El interés de Adriano por comprender la dinámica de trabajo de la empresa lo llevó a viajar a Norteamérica para visitar fábricas, compañías y talleres de trabajo, interiorizándose de los métodos de organización y las formas de trabajo.<sup>138</sup> La experiencia acumulada en el viaje lo llevó a idear un plan de modernización del sistema laboral de Olivetti que tuvo dos ejes constitutivos, la edificación de nuevas instalaciones y un replanteo total del modelo organizativo de la empresa. Ambos fueron implementados entre 1931 y 1936 mediante la creación del departamento de promoción -encargado de convocar a prestigiosos

---

138 Este intercambio de experiencias industriales e produjo en momentos en que el progreso técnico y la expansión del ingreso establecieron las bases transformadoras de la estructura productiva mundial. El progreso técnico que tuvo un carácter integrador en tanto se creaban nuevas interdependencias entre los productores de distintas regiones (Ferrer 2010: 146).

especialistas que trabajaban en propaganda y medios gráficos para las campañas de difusión- de una oficina operativa y el encargo de nuevas instalaciones fabriles y un complejo de viviendas, que fue denominado como el “plan regional del Valle de Aosta”.

Para la ejecución de este plan Olivetti convocó a los arquitectos Luigi Figini y Gino Pollini, quienes, identificados con los principios del movimiento moderno, llevaron a cabo un proyecto en el que reunían el espacio fabril con las oficinas, los servicios sociales, y las viviendas de los empleados. Para ello la dupla de arquitectos convocó a un equipo de colaboradores entre quienes estaba Ernesto Rogers. El objetivo del plan no era solamente arquitectónico, Adriano Olivetti entendía que esa reorganización de la producción debía mejorar las relaciones entre la empresa y la sociedad proponiendo un sistema de trabajo de escala regional, y una coherencia entre los objetos producidos y las campañas de promoción así como un alto nivel de comunicación entre los empleados. Al tanto de los principios del movimiento moderno y de los arquitectos que lo representaban, Olivetti compartía espacios de reunión con Ernesto Rogers, y con su proyecto regional insertaba en Italia, alineado con los postulados de Le Corbusier y el CIAM, los problemas del planeamiento urbano y la integración entre participación política, valores sociales y actividad empresarial.<sup>139</sup>

De modo que en los años previos a la Primera Guerra Mundial, Olivetti introdujo lo que sería designado años más tarde como “diseño integral”, entendido como el resultado de una planificación sistematizada entre el diseño de los edificios –fábricas, locales comerciales, edificios administrativos- productos –máquinas de escribir y de calcular- las promociones – gráfica impresa y medios radiales- y salas de exposición de productos –en las que se presentaban las líneas de objetos fabricados-. Olivetti apostaba ya en esos tiempos a crear una empresa ejemplificadora, en la que todas sus expresiones visibles estuvieran unificadas desde dentro de la empresa misma, y sostenidas mediante una política que perdurara en el tiempo: desde su concepción los empresarios fabricantes debían ocuparse de las ventas y ganancias, pero también tener una conciencia social manifiesta. Para ello contaba con la ventaja de tener una empresa que fabricaba productos vinculados a distintos niveles de comunicación: las entidades públicas, las empresas, las redes comerciales demandaban cada vez más las máquinas de escribir para organizar sus archivos, manejar su correspondencia interna y externa y sistematizar su trabajo. La utilización de máquinas favorecía el

---

<sup>139</sup> Ambos participaron de la Trienal de Milán en la que Olivetti presentó su proyecto. Recordemos que Ernesto Rogers dirigía la revista Domus, y que durante la guerra viajó a la Argentina donde participó activamente entre arquitectos y pintores concretos. Nos remitimos al Capítulo 1.



intercambio comercial, y se sumaban a otras mejoras en las comunicaciones. Estas proporcionaban uno de los servicios básicos para el crecimiento económico tal como estaba planteado en la época (Ferrer 2010: 147). El compromiso social de Olivetti se debía traslucir en la responsabilidad asumida hacia el buen intercambio entre los empleados, los clientes y la sociedad para ello se debía coordinar la planificación de los aspectos industriales y del entorno (Hefting 1991: 41). Se trataba de una idea que se asociaba, en una escala mayor, con el pensamiento anglosajón de los utopistas socialistas del siglo XIX.

Una vez finalizada la Segunda Guerra Mundial, Adriano Olivetti se propuso nuevas líneas de acción que profundizaban los ya implementados. Impulsó un proyecto cultural para que su empresa liderara una transformación en la industria existente, fuera punto de confluencia para arquitectos, pintores, técnicos, sociólogos y otros especialistas, que tuvieran participación activa al igual que los trabajadores y operarios. En 1948 fundó el movimiento social Movimiento Comunita, en 1949 reeditó la revista de arquitectura *Urbanística* –desde la cual daba a difusión los principios de la arquitectura y el diseño en la empresa junto con *Zodiac*, –que sería reseñada frecuentemente por la argentina *summa*– y en 1951 trabajó en un nuevo plan de urbanización regional. Desde el Movimiento Comunita, Olivetti se propuso crear una base democrática con llegada social entre los profesionales y los políticos, integrada por pequeños grupos celulares, localizados regionalmente en defensa de la libertad, la democracia y la justicia. La revista del movimiento se creó en 1946 junto con la editorial Nuove Edizioni Ivera, NEI, orientada a publicaciones de pensamiento político, filosofía y organización laboral, desde la cual convocaba intelectuales de distintos ámbitos. Entre los trabajos publicados figuraban los de los sociólogos de posguerra Franco Ferrarotti, Alessandro Pizzorno o Luciano Gallino, que no tenían estructuras de apoyo estatales ni privadas (Picó 2001: 19).

En 1957 Olivetti resultó electo para desempeñar el cargo alcalde de la ciudad de Ivrea, y en 1958 se presentó en las elecciones nacionales y fue electo diputado. A esa altura su trabajo era reconocido por organismos nacionales e internacionales: en 1955 recibió el

---

En Inglaterra en la primera mitad del S. XIX, un grupo de industriales, trabajadores e intelectuales intentaron formar comunidades alternativas al modelo urbano de la industrialización, buscando formas de trabajo colectivo entre la fábrica y el trabajo en nuevas organizaciones entre sociedad, trabajo y propiedad. Así buscan la conformación de zonas urbanas reducidas y solidarias. Son conocidos por los arquitectos como los utópicos socialistas, considerados en muchos casos como antecedente de las ideas del movimiento moderno. Entre ellos se cuentan a Robert Owen, Charles Fourier y Ethiene Cabet. (Aguilar Cervera 1997: 147)

premio *Compasso d'oro* por su contribución a la “estética industrial” y al año siguiente el gran premio de Arquitectura por “el mérito a la arquitectura, diseño industrial original y objetivos “humanistas” incorporados en toda empresa de Olivetti”.<sup>140 141</sup> Las ideas planteadas por Olivetti fueron de gran influencia para los diseñadores de la segunda posguerra, no sólo por el liderazgo que tenía a nivel internacional en la producción de máquinas de escribir de oficina, máquinas de escribir portátiles y calculadoras, sino también por el prestigio que gozaban el sistema de trabajo y por la capacidad de actualización tecnológica. Se valoraba la implementación de un “sistema abierto” mediante el cual, ante la necesidad de generar un nuevo producto se hacía investigación de mercado, se analizaban los aspectos y condicionantes tecnológicas y se convocaba a los especialistas, -ingenieros y diseñadores industriales- para la resolución específica del producto. Bajo este sistema la empresa no contrataba un diseñador en particular para todos los trabajos sino que los convocaba en función de conceptos previamente establecidos, de demandas ya estudiadas, a partir de las cuales los profesionales podían trabajar con total libertad. Así pues, se pensaba al diseño como un proceso que involucraba la planificación alrededor de la estrategia en el mercado competitivo, el producto como bien de uso y los sistemas de comunicación pertinentes como información e identificación.

La misma estrategia debían llevar a cabo los encargados de promocionar los productos. Se dio así una suerte de ida y vuelta alrededor del diseño de Olivetti: para los diseñadores trabajar para la empresa era signo de prestigio y a su vez éstos seguían el método de trabajo y los nuevos productos a consecuencia de la calidad que observaban en ellos, confirmándose su lugar paradigmático entre otros productos similares. Entre quienes proyectaban las máquinas de Olivetti, además de las contribuciones de los arquitectos Figuini y Polini, estaba como uno de los primeros convocados para hacer las promociones gráficas, el pintor Marcello Nizzolli, quien rápidamente se integró al área de diseño de productos, aportando en 1948 el modelo Lexicon '80 y más adelante el portátil Studio (fig.).<sup>142</sup> Su trabajo fue seguido años después por el arquitecto Ettore Sottsass.

---

140 Maldonado integró el jurado de los premios Compasso D'Oro entre 1959 y 1962.

141 The architectural merit, original industrial design, social and human objectives incorporated in every Olivetti Achievement . (Fondazione Adriano Olivetti).

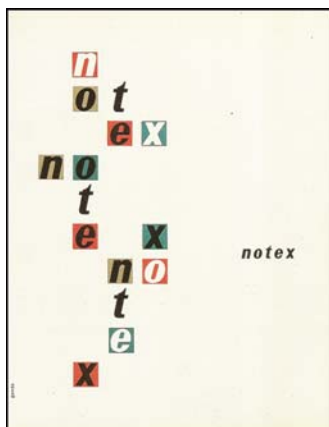
142 En 1940 realizó la máquina del calcular Summa cuyo diseño se convertiría en lugar de referencia para los diseñadores. Más adelante analizaremos este producto desde la perspectiva de una definición de diseño dada por el ingeniero Pablo Tedeschi.



Máquinas de escribir modelos Lexicon '80 y Studio de Olivetti

¿Cuál fue la relevancia de esta empresa en nuestro país? Desde su incorporación al mercado argentino en 1937, Olivetti tenía un alto nivel de aceptación y una serie de aspiraciones expansivas hacia otros puntos de América Latina. En el año 1951, la filial local de Ramos Mejía comenzó a fabricar la máquina de escribir Lexicon 80 y el proyecto resultó alentador, ya que la empresa, replicando los métodos de fabricación originales y con equipo técnico peninsular que supervisaba la versión argentina, logró igualar la calidad del producto fabricado en Italia, por lo que en breve comenzó la producción de calculadoras. Fue durante este primer período en que el húngaro Tomás Gonda, quien había estudiado en la Academia de Artes de Budapest, llegó a la Argentina junto a su familia: su padre trabajaba en Olivetti y la empresa lo transfirió a Uruguay, ayudándolo a salir del clima opresivo que iba en aumento en la Hungría Soviética.

En 1950 Gonda llegó a Buenos Aires y, dada su afinidad con la pintura abstracta y los constructivistas rusos, se contactó enseguida con los artistas concretos y por extensión con los grupos de arquitectos. Así se incorporó a trabajar en Cícero Publicidad, la empresa de Méndez Mosquera, con quien estableció una relación de amistad. En 1956 Gonda abrió su propio estudio, y en 1958 fue convocado por Maldonado para dictar clases en la HfG, por lo cual regresó a Europa (Meggs 1993: 16). Mientras tanto mantuvo su contacto con Olivetti, realizando trabajos como el que presentamos a continuación



Folleto diseñado por Tomás Gonda para Olivetti Argentina

Ante un panorama económico que parecía propicio para la expansión, en 1954 se proyectó la realización de una nueva planta fabril en la localidad de Merlo, provincia de Buenos Aires. La construcción de la nueva fábrica, planteada como modelo en América Latina con 31.000 m, se comenzó en 1960 y era un buen exponente de una tradición de la empresa. Olivetti reafirmaba en la sucursal fabril argentina su posición de la coordinación de todas de sus expresiones, desde una arquitectura que resolviera problemáticas de los trabajadores –guarderías, centros deportivos, centros de rehabilitación, viviendas- hasta todas sus formas de comunicación, integrando los productos y su promoción. La planta de Merlo estaba equipada con la tecnología de punta, y su producción alcanzó el liderazgo en la región, el crecimiento de exportación creció 13 veces en el período comprendido entre 1963 y 1968, expandiendo la producción hacia la promoción de nuevas plantas en Brasil y en México para tomar ventajas de las oportunidades abiertas por la Asociación Latinoamericana de Libre Comercio, ALALC.<sup>2</sup>

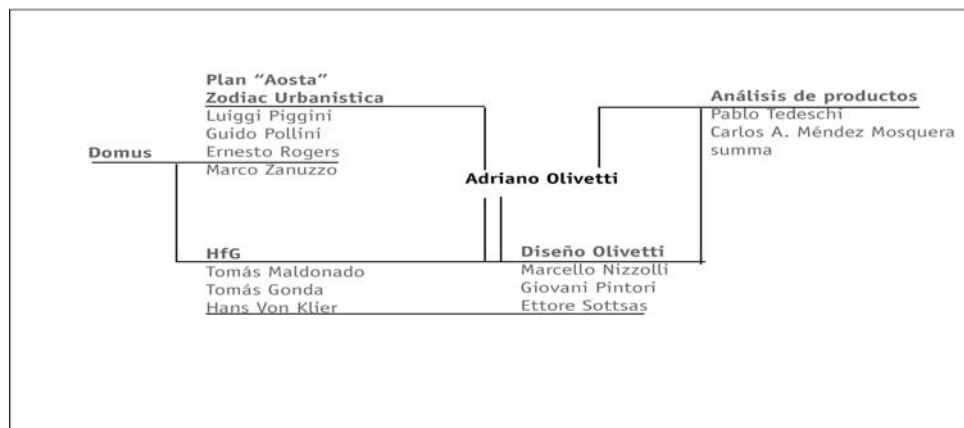
---

2 La ALALC fue creada a instancias de la Comisión Económica para América Latina, CEPAL como proyecto de intercambio económico para favorecer la economía, intentando crear una zona de libre comercio entre Argentina, Brasil, Chile, México, Uruguay, Brasil, Perú y Ecuador. El intento de la ALALC por alcanzar la integración regional fueron discretos ya que un nacionalismo localista impregnaba la visión de las dirigencias latinoamericanas (Aronskid 2003: 66).



Vista de la planta de Olivetti en Merlo y aviso publicitario.

¿Cuál era la visión que tenían los ingenieros, arquitectos y pintores locales sobre Olivetti? ¿Existía al momento de la circulación de productos de la empresa una estima hacia el diseño? Para responder estas preguntas indagaremos en la intermediación de los productos de Olivetti y su ponderación por parte de algunos actores clave en nuestra trama.



Contactos entre arquitectos, ingenieros y diseñadores alrededor de Olivetti

A continuación analizaremos estas cuestiones desde las consideraciones que hicieran estos especialistas locales, tomando como casos puntuales, las del ingeniero Pablo Tedeschi -formado en el Politécnico de Milán residente en la Argentina desde 1940-, y las que se hicieron desde la revista *summa* -editada por Méndez Mosquera-. En su libro *Génesis de las formas y el diseño industrial*, uno de los primeros sobre el tema que tuvo gran circulación en el ambiente universitario, publicado en 1962 por EUDEBA, Tedeschi evaluaba sobre el caso italiano respecto del origen del diseño

“Un caso aparte merece el caso de Italia, cuyo carácter latino e individualista determinó el hecho notable de que el diseño había dado frutos y poseía ya un carácter propio cuando aún no habían sido fundadas instituciones o revistas especializadas. En la preguerra hubo solamente pocos casos aislados de objetos dignos de mención, diseñados en general bajo el influjo del Bauhaus y pocos industriales, quizás uno solo, Adriano Olivetti, tenían conciencia del diseño industrial” (Tedeschi 1962: 17)

Tedeschi reconocía la relativa influencia que había tenido el Bauhaus en los artistas y arquitectos italianos, a los que veía como “aislados” y en particular atribuía a Adriano Olivetti el conocimiento sobre los alcances de la nueva profesión –“conciencia del diseño industrial”-. A partir de allí, en el libro se planteaban otras referencias a la empresa italiana, ahora al tratar la problemática de la tecnología reciente en función del aspecto de los objetos producidos y de las terminaciones que se podían alcanzar, especialmente en términos de fundición de metales y costos

“...terminaciones superficiales de costo reducido y el hecho de que dos piezas adyacentes en contacto mutuo resultan separadas a lo largo de una línea sutil e uniforme. Demos estas posibilidades técnicas a un diseñador, como es Marcello Nizzoli, de exquisita sensibilidad estética (mientras la necesidad comercial de la renovación de las formas no lo trasformen en un sylist, como ciertas más recientes creaciones suyas parecieran denunciar); y tendremos la máquina de escribir Olivetti Léxicon 80 (fig. 32), que puede definirse sin discusión como la más bella entre sus congéneres, por la continuidad suave y armónica de su carrocería. Si la junta entre la pieza principal de la máquina y la parte superior hubiese requerido, para disimular su discontinuidad, el agregado de un cubrejuntas heterogéneo, este solo detalle habría impedido la obtención de esa armónica continuidad. Quizás Nizzoli habría logrado igualmente algo bello; pero no habría obtenido la Lexicon.” (Tedeschi 1962: 28)

El párrafo deja entrever dos problemas planteados por Tedeschi. Por un lado planteaba los alcances del problema tecnológico, entendido como control de los procesos de fabricación, alrededor de los detalles en las terminaciones de los objetos diseñados – “una línea sutil e uniforme”-, mientras ejemplificaba su admiración por el diseñador de Olivetti, y en particular por el diseño del modelo Lexicon. Por el otro planteaba el problema de la estilización de las formas, del ornamento, convocando a la discusión sobre el rol que debían asumir de los diseñadores. Utilizando términos de la teoría de la

percepción –“continuidad”, “armónica”- distinguía las propiedades favorables del diseño al haber articulado un parte superior operativa -la “carrocería”- y el cuerpo de la máquina - “pieza principal”-, afirmando que la cualidad estética -“lo bello”- dependía de esa articulación. Asimismo Tedeschi alertaba sobre el riesgo de la exageración de las formas componentes en las producciones recientes de Nizzolli, señalando la aparición del ornamento, que era llevada a cabo fundamentalmente por los “estilistas” norteamericanos – en tal caso, el autor evita utilizar el término “diseñador”, Nizzolli sería un “stylist”-.<sup>143</sup>

Así como Tedeschi tomaba como referencia de los inicios del diseño italiano la propuesta de Adriano Olivetti y los productos diseñados por Nizzolli, la revista *summa* seguía de cerca los productos Olivetti. Ya tempranamente, en el primer número de la revista, en su sección dedicada al diseño, presentaba un artículo sobre el diseño en Olivetti, que comenzaba destacando los aportes de Xanti Shavinski y de Giovanni Pintori con sus “trabajos gráficos”, en particular de la supervisión que hacía éste último desde Milán sobre los afiches, folletos y publicidad que se distribuía a todo el mundo, y de los distinguidos especialistas que habían sido convocados -“diseñadores gráficos de la talla de Herbert Bayer, Sauvignac, Paul Rand, entre otros”-. También el artículo planteaba que

“...si bien el diseño gráfico de Olivetti que desde el año 1934 ayudó a configurar una imagen óptima de la empresa, el protagonista principal de la conquista fue sin duda el diseño industrial. Las características formales de las máquinas Olivetti, apoyadas publicitariamente, hicieron posible llegar a un nivel de prestigio y calidad aún no alcanzado por ninguna empresa de esa índole.

El diseñador al cual se deben los primeros triunfos de la firma es Marcelo Nizzoli, quien con las máquinas ‘Lettera’ y Studio’ definió un estilo en el género” (Méndez Mosquera 1963:110)

El artículo de Méndez Mosquera reconocía el valor del trabajo coordinado entre la resolución del producto –“diseño industrial”, “los primeros triunfos”- y la difusión del mismo –“publicidad”-, y, entre ambos, ponderaba el valor del primero –“la principal conquista”- para alcanzar el segundo. Asimismo hacía una advertencia, en sintonía a la que enunciara Tedeschi, respecto de los peligros de replantear los diseños sólo por una cuestión comercial,

---

143 Nos remitimos al capítulo 1 cuando tratamos las reflexiones sobre lo ilusorio y las fantasmagorías planteadas por los artistas concretos y las aseveraciones sobre el good design y el styling por parte de Maldonado en la revista *ulm*.

“Pero el tiempo pasa y la empresa necesita renovar sus diseños (...) Se trata de un cambio de carrocería y no de un cambio profundo, producto de las necesidades técnicas (...) ¿no se restringe el problema a un asunto de carrocería, como lamentablemente sucede con el acelerado diseño norteamericano en materia automovilística?

Quizás ULM (Hochschule für Gestaltung) aclare estos interrogatorios al proponer diseños encargados a Tomás Maldonado por la firma Olivetti.

Quedamos a la expectativa” (Méndez Mosquera 1963: 110)

Nuevamente la referencia al *styling*, contrapuesto ahora a la enseñanza en Ulm, y en particular a los principios de Maldonado, quien, como hemos señalado en el capítulo 1, había sido convocado por empresa italiana para resolver el sistema de símbolos de operación de un ordenador realizado por Ettore Sotssas, dando continuidad de un programa que fuera pergeñado especialmente por Adriano Olivetti en 1955, con la apertura del laboratorio de investigación en computación electrónica de la ciudad de Piza (y que ahora se encontraba en Milán). El proyecto revestía interés para Maldonado, quien indagaba en cuestiones relativas a la comunicación y a la información, temas que incorporaba en los respectivos departamentos de la HfG<sup>144 145</sup>. Su experiencia sirvió para estrechar vínculos entre Olivetti y los estudiantes de la escuela, y Hans Von Klier una vez egresado, se instaló en Milán y contactó con Sotssas, quien realizaba trabajos de diseño de máquinas de escribir junto al diseñador argentino. Con la intermediación de Sotssas, Von Klier se incorporó a la empresa, y en 1968 fue designado como director del “diseño corporativo”, concepto que la empresa definió como la intención de hacer visibles todos los aspectos del mensaje que buscaba dar a la sociedad<sup>146</sup>.

Llegado este punto, y en vistas de los aspectos que hemos planteado sobre de los conceptos “imagen empresaria” y diseño integral”, nos detendremos en el análisis del “diseño empresario”, introducido en un artículo fue publicado en el número tres de *summa*, correspondiente al mes de junio de 1964. Su autor era el diseñador industrial Richard E. Huppertz, director del equipo de “diseño empresario” de Westinghouse, quien describía la

---

Previamente la compañía había instalado un laboratorio similar en los Estados Unidos.

144 Sobre el Departamento de Comunicación y el Departamento de Información nos remitimos al Capítulo 1 de este trabajo.

145 Maldonado trabajó en este proyecto con el diseñador formado en la HfG Gui Bonsiepe. Los resultados del proyecto fueron publicados en la revista *ulm* correspondiente al mes de septiembre de 1963.

146 Otros contactos de Ulm con los italianos fueron Rodolfo Bonetto –trabajó en Olivetti desde 1958 y dictó clases de diseño de productos entre 1961 y 1965- Pío Manzú –alumno que participó en la realización de un prototipo de automóvil-.



experiencia y método de trabajo implementados por su equipo. La publicación del artículo fue especialmente presentada por Méndez Mosquera en la editorial de la revista,

“A los que estamos directamente interesados en ‘diseño empresario’ y trabajamos en él, nos resulta particularmente grato presentar, por primera vez en castellano, un tema que resume las más modernas posibilidades y técnicas de comunicación entre empresa y mercado.

Es una cabal demostración de la integración semántica que se produce en la arquitectura, la tecnología, el diseño industrial y el diseño gráfico cuando todos obedecen a un plan orgánico” (Méndez Mosquera 1964: 23)

El caso *Westinghouse* era así presentado por Méndez Mosquera como un ejemplo de integración significativa entre diferentes áreas que asistían a un solo proyecto, que articulaba las diferentes demandas de una empresa y un plan integral de diseño en sentido amplio, incluso de las áreas que abarcaba la revista –“arquitectura, tecnología, diseño”-. Asimismo, aparece aquí el concepto “diseño gráfico” como par del “diseño industrial” y ambos incluidos en un plan orgánico de una “comunicación comunitaria mejor”, vale decir el diseño de Westinghouse era ejemplo válido dada su propuesta integradora entre todas esas áreas bajo un plan orgánico común, combatiendo una concepción disgregada sobre las comunicaciones de la empresa. Siguiendo el artículo de Huppertz, el “diseño empresario” podía plantearse como sinónimo de “imagen empresaria”, equivalente a “la cara de la empresa”, o “la identidad y el carácter de la empresa”, cuyo antecedente se encontraba en el equipo que habían integrado él mismo como Director Consultivo de Diseño y Paul Rand encargado de crear la nueva “marca” y “logotipo”, y entre ambos un equipo de “arquitectos, diseñadores industriales y diseñadores gráficos” que trabajaron en la unificación para todas las “normas de diseño” –“una caja de fósforos o una turbina a vapor, un aviso, un edificio o una zona de recepción”, que debían ser “una excelente afirmación sobre la empresa”-.<sup>147</sup>

Los puntos claves del trabajo eran la elaboración del *Manual de Identificación Gráfica de Westinghouse* denominado por Huppertz como la “biblia” de la identidad empresaria -en el que se reunían todas las expresiones de diseño para la empresa-, el *Nuevo Manual de Señalización* que preveía el diseño de carteles identificatorios, y la coordinación en el

---

147 El equipo de Westinghouse había convocado a Herbert Matter, egresado de la Bauhaus, Charles Eames y Edgar Kaufmann Jr.

“diseño de productos” entre todos los gerentes de los departamentos de diseño industrial<sup>148</sup>. Señalaba al respecto: “El proceso de Diseño empresario debe ser promovido mediante la enseñanza, la inspiración y proporcionando suficientes ejemplos de buen diseño, de modo que, gradualmente, el concepto de buen diseño tenga validez por sí mismo y se convierta en algo comprensible y aceptado. En términos ideales debería llegar a ser una línea de conducta empresarial.” (Noyes 1964: 89) Siguiendo a Noyes, con este plan de trabajo Westinghouse alcanzaba la categoría de “buen diseño”, que era contrapuesta a la estilización del producto –“styling”, término utilizado despectivamente para indicar la ornamentación inútil a la que hiciera mención Tedeschi-, y además bregaba para que este concepto se impusiera y fuera validado por empresarios y consumidores. En el mismo número de *summa* se dedicaba un espacio a Olivetti,

“En el n° 1 de *summa* nos ocupamos de diversos aspectos del diseño de dos nuevas máquinas producidas por Olivetti en Italia, los modelos Rápale y Olivetti 84. Ahora Olivetti anuncia la aparición de una nueva sumadora eléctrica, la Summa Quanta 20, construida íntegramente en nuestro país siguiendo el modelo fabricado en Italia.

Es importante señalar, aunque parezca redundante, el sentido de ‘imagen empresarial’ que posee Olivetti. En Argentina ello se verifica en todos los campos: en la producción de alta calidad gráfica de su línea publicitaria y de sus envases, en el arreglo de sus locales de venta y, por último en la construcción de su nueva fábrica en Merlo, obra del arquitecto Mario Zanuzzo.” (Méndez Mosquera, 1963: 113)

Además de destacar la fabricación local del nuevo modelo de calculadora, se reafirmaba nuevamente el concepto de “imagen empresarial”, equiparado con el de “diseño empresario” de Noyes, referido a la convergencia de criterios comunes para la gráfica, los envases, los puntos de venta y las nuevas instalaciones. Cabe señalar que el intercambio que hiciera Méndez Mosquera con los proyectos de “diseño empresario” de Westinghouse y Olivetti respondían a las demandas e inquietudes que experimentaba en su propio estudio, Cíceros Publicidad: en 1963 se estaba realizando allí la “imagen empresarial” de la empresa argentina Fábrica Argentina de Telas Engomadas, Fate, que estuvo en vigencia hasta 2009.<sup>149</sup>

---

148 El artículo señala que la última reunión del equipo de diseño se había realizado en Aspen, estado de Colorado durante la 12° Conferencia Internacional de Diseño, en la que participó Maldonado.

149 En 2009 se replanteó el proyecto manteniendo la base anterior.



En los años siguientes la revista *summa* siguió de cerca la actividad de Olivetti, llegando a publicar en 1966, en un número especial dedicado a la arquitectura industrial, un artículo del arquitecto que proyectó la fábrica de Merlo, Marco Zanuzzo donde daba cuenta del alto grado de producción alcanzado: “En los últimos años Olivetti Argentina desarrolló considerablemente su organización comercial y su red de sucursales, concesionarias, y revendedores. La sociedad cuenta actualmente en la Argentina con 2.300 dependientes directos y su nuevo establecimiento de Merlo, Provincia de Buenos Aires, produce máquinas de escribir, sumadoras, calculadoras manuales y eléctricas por un total de 6.000 unidades mensuales.” (Zanuzzo 1966: 34)<sup>150</sup> Más allá de la expansión alcanzada, la empresa seguía la política desde Italia, capacitando personal técnico local para tareas específicas, pero concentrando las decisiones de diseño en la central europea. Los arquitectos y pintores que, tal como hemos visto hasta aquí, empezaban a definir su trabajo como “diseñadores”, encontraban en esa metodología de trabajo un modelo a seguir, una empresa avanzada, que ejercía el liderazgo en tecnología de producto, y que no había abandonado las actividades paralelas de organización de eventos, conferencias, publicaciones, exposiciones y concursos. Este universo de actividades, que era considerada como parte de la “imagen”, convocaba a la participación de profesionales destacados. Así encontramos dos contactos de Olivetti con proyectos de Amancio Williams, era alguien que seleccionaba previamente los proyectos en los que trabajaba y que en los ´60 era muy reconocido entre los arquitectos. Williams participó en un concurso para diseño de barrio de viviendas, y en 1966 realizó el local de ventas de la empresa en la Avenida Santa Fe de Buenos Aires y de una serie de pabellones de exposición.

---

150 La fábrica de Merlo mantenía los criterios de infraestructura propios de la empresa, además de los talleres y plantas de montaje tenía escuela técnica, vestuarios, comedor, biblioteca, escuela y servicios médicos, además de jardín de infantes, nursery, y campo de deportes para uso del personal. Consignamos a continuación otros ejemplos presentados en *summa*: infraestructura de la General Motos: administración, planta de trabajo, comedores; infraestructura de Kaiser Aluminios: administración, laboratorio, fundición, usina, tanque.

Luego de la desaparición de Adriano Olivetti en 1960, la corporación de la empresa dio continuidad a la tradición forjada desde principios de siglo de convocar a profesionales de prestigio, así como a tender lazos con las investigaciones y actividades vinculadas con los estudios de la sociedad y la cultura, y a las formas de trabajo integrado. La empresa continuó con su editorial de divulgación que convocaba a investigadores de diversas áreas, y organizó conferencias, seminarios y cursos dictados por especialistas internacionales. Los diseñadores, arquitectos, ingenieros y artistas reconocían en esa continuidad una línea de conducta, una probada trayectoria que le daba sustento y que situaban como un hito en la historia del diseño industrial en las empresas.

En suma, respecto de Olivetti hemos analizado sus orígenes como empresa familiar, la expansión alcanzada como consecuencia de un replanteo estructural llevado a cabo por Adriano Olivetti, su meta de explorar en su empresa nuevos métodos de trabajo fabril que siguieran sus convicciones por una conciencia social en los empresarios y por desarrollar un proyecto cultural de transformación en la industria, la relación con los arquitectos italianos del movimiento moderno liderado por Rogers, los alcances del mismo como forma de trabajo empresaria y la relación entablada entre la empresa y Maldonado, y por su intermedio con estudiantes y profesores de la HfG.

En éste sentido, desde distintos escritos de la época y en la perspectiva de los propios actores, analizamos los argumentos sobre los cuales se siguió a Olivetti como un modelo, tanto desde la conjunción entre el aspecto y su utilidad, planteada como una armonía entre la forma función de los productos, como desde su infraestructura organizativa, y en particular los criterios y juicios de valor sobre los productos de Olivetti presentados en la revista *summa* y en libros sobre diseño industrial como el de Tedeschi. En este marco, en un cruce entre los valores atribuidos a Olivetti y la publicación de un artículo sobre Westinghouse en *summa*, hemos visto cómo estos actores introdujeron la categoría utilizada por Noyes para la empresa norteamericana. Nos referimos al “diseño empresario”, que al momento, y como veremos más adelante, formó parte de un territorio amplio, definiéndose de manera análoga el diseño empresario, el diseño corporativo y la imagen de empresa. Estas especialidades quedaron inscriptas alrededor de la idea de un diseño integral que planteamos en el capítulo 2 de este trabajo, y bajo la tutela abarcadora del diseño industrial, fueron aplicadas en la práctica en su trabajo específico, tal como el caso de Méndez Mosquera interesado en esos temas al realizar su trabajo con Fate. Como señala Betcher, el

“saber cómo” con el “saber qué” se fueron subrayados hacia el fin práctico de los productos y las técnicas (1993: 64). Así pues, las soluciones encontradas en estas empresas para sus productos fueron destacadas, compartidas y adoptadas por estos actores, sumándose como paradigmas al vocabulario específico sobre el cual se forjaban los estudios de Visión.

Para estos actores el diseño empezaba a ser comprendido desde sus aspectos multifacéticos, desde los estudios de la percepción hasta la coordinación de espacios y productos, desde los problemas operativos hasta la resolución técnica, desde la función de un producto hasta su sistema de comunicaciones, por nombrar algunos. A continuación intentaremos analizar el impacto de estas ideas y prácticas en la empresa nacional más importante de la época: SIAM.

### **3.2. El diseño en SIAM**

Presentamos el caso de diseño en SIAM como representativo de la empresa argentina de mayor expansión en el período, que logró instalar su marca como garante de calidad asociada a una empresa local. Marcelo Rougier y Jorge Schvarzer han definido a esta entidad como una empresa argentina emblemática, por la consolidación que alcanzó, entre los años '50 y '60, en los mercados de bienes durables y de capital (2006: 17). En este sentido veremos el modo en que SIAM fue pionera en la construcción de una identidad de diseño, para lo cual que presentaremos el surgimiento y crecimiento de la empresa, el primer momento de renovación encarado mediante el contacto con la transnacional Westinghouse y los principales actores que conformaron los equipos de diseño. A partir de ello intentaremos ver cómo entendían ellos el diseño, qué modelos seguían en su modalidad de trabajo y cómo accedieron al trabajo en la empresa. Tomaremos en este sentido la trayectoria del ingeniero Tedeschi en la empresa, y sus convicciones a partir del análisis de sus escritos

Con el fin de analizar la consolidación y el segundo momento de renovación, en vistas de los años '60 indagaremos en el modo en que emergió la figura de Guido Di Tella, heredero de la empresa, quien convocó a una revisión estructural. En esta dirección analizaremos su vinculación con Méndez Mosquera, quien mantenía contactos con la HfG y llevaba a cabo su difusión en *summa*. También presentaremos el contacto con el ingeniero Franz Memelsdorff, de cuyos definiciones emergerán los valores a seguir sobre los

productos y su imagen. Asimismo, alrededor de ellos presentaremos el espacio de Agens, la empresa de SIAM, como lugar de intercambio de experiencias y formador de diseñadores, así como su circulación en los espacios universitarios y otras agencias del Estado, sobre los que fueron modelando un sistema de conceptos acerca de los productos por diseñar.

SIAM era una empresa nacional que llegaba a los años ´40 en pleno desarrollo y expansión, pasando del trabajo en talleres a una dinámica de trabajo fabril mediante un acuerdo de cooperación que la integró como “Compañía Asociada” a la multinacional Westinghouse.<sup>151</sup> El convenio le abrió la posibilidad de producir en el país un amplio espectro de productos electrodomésticos, así como de reformular los métodos de trabajo interno e implementar un sistema de producción en masa. El diagnóstico de los técnicos de Westinghouse sobre la empresa nacional detectaba un sistema obsoleto de producción, que daba continuidad al modelo de trabajo familiar dependiente en todos los aspectos de las decisiones del empresario Torcuato Di Tella. La hegemonía en las decisiones de SIAM pasaban por el empresario, en cada una de las áreas de trabajo se disgregaba la coordinación horizontal entre los sectores, e impedía una organización dinámica más favorable al crecimiento conjunto y productivo. Planteaban entonces como desafío el alcanzar una mayor efectividad entre todas las etapas de producción, para lo cual sugerían la creación de una oficina de compras por la que debían pasar todos los jefes de área, concentrando y coordinando las decisiones entre las distintas áreas de trabajo.<sup>152</sup>

Así fue como a partir de 1941 SIAM buscó adaptar el sistema Westinghouse, que atendía la formación y capacitación de equipos técnicos y especialistas mediante una licencia para montar y distribuir sus productos en el medio nacional, a cambio de asesoramiento, asistencia y tecnología. Fue un primer plan renovador implementado mediante un contrato al ingeniero industrial -retirado como ejecutivo de la empresa norteamericana- A. B. Reynders. Comenzaba así una etapa de reorganización de sectores, ordenamiento de edificios y equipos y revisión de sistemas e instrucciones. Fue también el comienzo de un caso exponencial de crecimiento productivo que se basó en bienes de consumo durables y se expandió hacia otras ramas.

---

151 Tomamos dos versiones respecto de la sigla SIAM en sus orígenes, creada en 1910. Torcuato Di Tella se inclina por Sociedad Italiana de Amasadoras Mecánicas (1993: 22), mientras que Rougier y Schvarzer siguen la versión de Cochran y Reyna que se refiere a Sección Industrial de Amasadoras Mecánicas (2006:15). Ambos coinciden que luego fue adaptada a Sociedad Industrial Americana de Maquinaria.

152 Hasta ese momento cada oficina tomaba las decisiones según los criterios de un jefe de departamento, sin coordinación entre los distintos departamentos.

El plan reorganizativo de SIAM logró continuidad más allá del cimbronazo que produjo la muerte de Di Tella en 1948. La compañía se encontraba entonces bajo la administración de un consejo que tenía un sólo representante de la familia Di Tella. A su vez, a fines de los años '50 y ante el crecimiento logrado, el consejo se ramificó en otros consejos menores, correspondientes a filiales y subsidiarias que tenían mayor autonomía y representantes en el consejo central. Sin embargo, según el análisis de Reyna y Cochran y más allá del plan Reynders, los directivos tradicionales se encargaron de mantener las viejas prácticas organizativas (Reyna y Cochran 1965: 284). En los primeros años sesenta el control de la empresa estaba a cargo de una troika que daba cuenta de los problemas de gestión existentes (Rougier y Schvarzer 2006: 58).

Entre los años '40 y '50 SIAM se fue transformando en una marca muy valorada por los consumidores, tal como señala Schvarzer, su rentabilidad se correspondía con su posición en el mercado, y la buena imagen que tenía implicaba una garantía para los compradores de sus productos (2000, 212). Esta cualidad iba más allá de los problemas existentes en la economía local y de las limitaciones que daba un equipamiento técnico obsoleto, así como de las dificultades para importar nuevas maquinarias que respondieran al vertiginoso aumento de la producción seriada y continua.<sup>153</sup> Los problemas de importación se daban a consecuencia choque entre el gobierno peronista y los Estados Unidos, que pretendía la incorporación Argentina en la guerra contra Alemania. El boicot norteamericano a nuestro país duró entre 1942 y 1949, y se prohibieron distintos envíos que pudieran impulsar la economía. El proceso afectó directamente el plan reestructurador de Di Tella, quien en 1943 bregaba por la incorporación al grupo de aliados para paliar la situación (Schvarzer 2000: 193).

Esta condicionante sumada una preocupación constante por la continuidad de las ventas -que se priorizaba ante los aspectos reorganizativos- llevaron a que el plan de de Reynders no se pudiera implementar por completo. Pese a ello, al mismo tiempo la capacidad de

---

153 La rentabilidad de la empresa era similar a su posición en el mercado. La marca SIAM ofrecía una imagen de calidad que daba cierta garantía a los compradores que ya confiaban en ella. Uno de los momentos de apogeo para la empresa fue en 1952, cuando se difundió que lanzaba la producción de motonetas con licencia *Lambretta* que en nuestro país se llamarían *Siambreta*. El público acudió masivamente a los locales de venta a pagar por adelantado las motos para quedar bien ubicado en la lista de entrega, aunque se demoró más de una año en satisfacer a los primeros compradores. La enorme demanda latente permitía que SIAM instalara la pauta financiada con el dinero de sus clientes; seguía así una pauta que sería clásica en la rama automotriz en los años cincuenta: la empresa comenzó fabricando el 20 % de la motoneta mientras importaba el 80% restante a la espera de instalar el resto del equipo y las maquinarias. (Cochran y Reyna 1965: 212) Ver también Schvarzer 2000 y Rougier y Schvarzer 2006.

producción y la demanda de productos en el mercado hicieron que el crecimiento de la empresa fuese notable, inclusive más allá de los momentos de crisis que se fueron sorteando: si en 1948 tenía una producción de 11.000 heladeras anuales, diez años después alcanzaba a fabricar 70.000 en igual lapso de tiempo (Schvarzer 2000:221).<sup>154</sup> <sup>155</sup> SIAM produjo todo tipo de electrodomésticos, equipamiento y herramientas industriales, tubos de gas, motonetas, equipamiento para la industria petrolera, y hasta un modelo de automóvil como punta de lanza de un proyecto de producción automotriz, entre otros. La empresa se expandió regionalmente a Chile, Uruguay y Brasil, llegando a liderar con sus productos en esos mercados. En medio de semejante crecimiento, la firma no tardó en plantearse nuevos cambios que atendieran tanto las necesidades crecientes de competitividad como los nuevos hábitos en los consumidores.

Durante el primer período de renovación, en la sección de maquinarias y replanteo de productos trabajaba el ingeniero italiano Pablo Tedeschi, formado en el Politécnico de Milán, donde también fue docente. Tedeschi se incorporó al plantel técnico en el momento de mayor impulso, cuando se había acordado el plan de intercambio que involucraba la actualización, y la reorganización hacia un sistema planificado y coordinado de producción que seguía el modelo de las empresas multinacionales en expansión. Tuvo una presencia destacada en este ciclo productivo, y acumuló experiencia sobre el diseño de maquinarias y productos, que pudo transferir hacia su actividad universitaria y hacia la publicación de artículos en revistas especializadas en ingeniería y producción en serie, entre las que se contaron la norteamericana *Machine Design*, la italiana *Técnica e organizzazione* y la *Revista de la Universidad de Buenos Aires*. Así, en su libro sobre diseño industrial de 1962 incluía la problemática del diseño de maquinaria,

“Me refiero con esto, principalmente, al caso de las máquinas industriales en general, como las máquinas. herramientas, máquinas eléctricas, máquinas hidráulicas, neumáticas, etc. Los que hemos proyectado tales máquinas entre 1930 y 1950 difícilmente hemos escapado al canto de sirena del

---

154 Respecto de las dificultades para implementar el plan de reordenamiento, Rougier y Schvarzer atribuyen la idea de que la conducción se orientó más a emprender oportunidades de negocios que a gestionar los factores productivos (2006: 58)

155 Algunas dificultades que se sortearon fueron las posiciones tomadas durante el gobierno de Perón, cuando SIAM convino con el gobierno algunas estrategias acordes al período de industrialización y a los cuestionamientos al respecto que le hicieran a la empresa durante el gobierno de facto que sucedió al peronismo, revisando los contratos y limitando sus iniciativas. Sobre este tema ver Rougier y Schvarzer 2006 y Bellini 2009.



aerodinamismo no-funcional. ‘Quien esté libre de pecado que arroje la primera piedra: véase la Fig. 56. Representa una bomba hélico-centrífuga que proyecté hacia el final de ese período.’ (Tedeschi, 1962: 34)

Como vemos, la frase de Tedeschi planteaba los alcances del debate sobre el “styling” que llegaba a las máquinas industriales –“aerodinamismo no-funcional”-, y él mismo hacía su propia autocrítica, posicionándose en contra de la tentación –“el canto de la sirena”- y se redimía en esa posición –“quien esté libre de pecado que arroje la primera piedra”- reconociendo como un error haber concebido formas ornamentales para diseñar maquinarias y herramientas. Esta aseveración se condice con otro planteo existente en el mismo libro, en reconocimiento a la ampliación de las incumbencias del trabajo de diseñador impulsadas desde la experiencia de la enseñanza de Ulm, “en la HfG se ha extendido el campo del diseño a sectores que antes no se consideraban como comprendidos en su campo de acción, como la gráfica y los envases y embalajes. Su carácter peculiar actual consiste en la tendencia objetiva y realística que Maldonado, multiforme y profundo estudioso de diseño, le ha conferido para tratar de evitar la tendencia, quizá algo demasiado formalista, del fundador” (Tedeschi 1962: 17).

En este sentido, marcamos la influencia que tenía el trabajo de la escuela alemana en los actores locales, y el reconocimiento que hacia ellos existía respecto de las definiciones dadas sobre las nuevas incumbencias profesionales. Tedeschi reconocía en Maldonado un especialista que sabía interpretar las circunstancias –“tendencia objetiva y realística”- desde una diversidad de perspectivas –“multiforme”-, en contraposición a la concepción “formalista” –tal vez, en éste contexto, para Tedeschi, unidimensional- de Max Bill –“fundador”-. En este marco, los diseñadores se encargarían de la “gráfica”, de los “envases” y “embalajes”, en correspondencia con las experiencias llevadas a cabo en lo que Otl Aicher, fundador de la HfG, denominó como sexta fase de la escuela, caracterizada por un diseño determinado por valores, en las que se buscaban ideas precisas sobre los productos como resultados de “decisiones proyectuales” que involucraban decisiones sobre fabricación y comercialización del producto (Aicher 2002: 36). Más adelante retomaremos este tema y analizaremos, a raíz de un texto sobre un producto de SIAM, la forma en que esta idea se hizo presente en un análisis de diseño de producto local.

En 1962 en la revista del INTI se publicó el artículo de Tedeschi “Definición del diseño industrial”, donde daba una definición amplia de la disciplina, “es el estudio previo de la forma –entendida en el triple significado de forma, color y textura de los objetos, aparatos, máquinas o vehículos destinados a la fabricación en lotes o series; y consiste en procedimientos determinados por consideraciones antropométricas, tecnológicas, económicas y sociales, que procuran conciliar exigencias funcionales, estéticas, industriales y comerciales” (1962: 14). A continuación Tedeschi asoció su práctica a “arquitectos, escultores, ingenieros proyectistas y aún sociólogos, psicólogos y estetas”, y reconoció la autonomía que alcanzada en el Instituto de Chicago y de la HfG señalando que “en los países más adelantados, constituye materia de enseñanza exclusiva en instituciones de nivel universitario” (Tedeschi 1962: 17). Asimismo, por esos años, desde su cargo de profesor de Cálculo de Proyecto y de Máquinas en la Facultad de Ingeniería de la UBA, Tedeschi integró al grupo de promotores del diseño junto al grupo de arquitectos, y llevó a cabo varios intentos para la apertura de departamentos e institutos en esa universidad.<sup>156</sup>

El convenio firmado entre SIAM y Westinghouse a fines de los ’50 procuraba obtener licencias técnicas para la fabricación de nuevos productos, y formaba parte de otros acuerdos que se habían firmado con la misma finalidad (Rougier y Schvarzer 2006: 28). El acuerdo acercó el plan de “diseño empresario” desarrollado por la empresa trasnacional a fines de los ’50 y, tal como lo vimos en el apartado anterior, fue dado a conocer en el medio local mediante su publicación en *summa*. Todos los productos seguirían una misma línea coordinada por Eliot Noyes, encargado del área industrial, y Paul Rand, responsable de la comunicación visual, quienes llevaron a cabo un programa conjunto que definió productos y comunicaciones<sup>157</sup>. Ante la situación de crecimiento y en plan de renovación, siguiendo esa línea estratégica, SIAM creó en 1959 una agencia satélite que se denominó Agens, dedicada al diseño integral de los productos pensados desde su fabricación hasta su instalación en el mercado, lo que involucraba el concepto de producto en sí, su gráfica aplicada, su envase, la gráfica de promoción y publicidad, entre otros. De esta manera, Agens se sumó a una compleja infraestructura empresarial, asumiendo el diseño industrial en asociación a los aspectos de ingeniería y fabricación de producto, y también a los de la

---

156 Hemos hecho mención a este proyecto en el capítulo 2.

157 Sobre este tema nos remitimos al apartado anterior.

comunicación visual para la identificación y difusión, alrededor de una enorme diversidad de problemáticas que atendían una gran variedad de productos.<sup>158</sup>

El impulsor de esta agencia hacia el interior de SIAM fue uno de los herederos de la empresa, el ingeniero industrial Guido Di Tella, egresado de la UBA en 1955 y de una maestría del Sloan School of Management de Massachussets Institute of Tecnology, MIT, Estados Unidos, en 1959. Durante sus años de estudiante, Di Tella militó activamente en la agrupación “Humanismo Integral”, representando la minoría en el Centro de Estudiantes de Ingeniería, CEI, que secundaba al Movimiento Universitario Reformista, compartiendo su resistencia al gobierno peronista. La Liga de Estudiantes Humanistas había sido creada en 1950 y era una agrupación que sumaban oposición al peronismo, coincidían en algunos aspectos con el reformismo, pero estaban en contra del monopolio del Estado en el área de la educación y del anticlericalismo que ellos reclamaban. (Buchbinder 2006:167). Di Tella se vinculó allí con los otros grupos de oposición estudiantil, así como con los estudiantes de arquitectura que compartían el edificio de la Manzanitas de las Luces, entre quienes se encontraba su mujer Nelly Ruvira, también “humanista” –recordemos además la presencia de los estudiantes y arquitectos como Méndez Mosquera, Borthagaray, Bulrich y la relevancia de las publicaciones de arquitectura e ingeniería.<sup>159 160</sup>

Cuando terminó sus estudios de posgrado, y de regreso a Buenos Aires, Di Tella se incorporó al directorio de SIAM e inició una segunda etapa renovadora basada en los principios que le había dado su experiencia norteamericana. Desde su punto de vista, SIAM no prestaba la atención debida ni a las comunicaciones empresarias ni al diseño de sus productos, por lo que una de sus primeras acciones fue la apertura de una agencia satélite específicamente creada para resolver esos problemas que hacían a la comercialización de los productos. El modelo a seguir era una compañía a la que reconsideraba de gran éxito,

---

158 En 1959 la empresa SIAM y sus afiliadas se conformaban con SIAM, SIAT, SIAMBRETTA, CARMA, ASSA, Metalúrgica Bahía Blanca, Talleres Munro, SIAM Di Tella Automotores, SIAF, PEDRIEL, Villa Diamante, SIAM Di Tella construcciones, Brousson, Alámbrica, Navade, INVERCO, Agens, Talleres San Justo, SIAM Brasil, SIAM Santiago de Chile, SIAM Uruguay. Agens estaba constituida por Agens: Presidente Dr. Mario Robiola; Vicepresidente Andrés Bausíli, Directores Titulares: Guido Clutterbuck y Torcuato A. Sozio; Directores suplentes: Ing. Antonio Zudiero, Ing. Juan Andrés Vanderpoll, Síndico titular Dr. Julio A. gutierrez, síndico suplente Ing. Guido José Di Tella. Fuente: Apéndice (Cochran y Reyna 1965: 288).

159 Sobre esas publicaciones y los estudiantes de arquitectura nos remitimos al capítulo 2 de este trabajo.

160 Sobre estos temas ver (Nicolás Cacase, 2008).

que había sido pionera en el desarrollo de identidad empresarial y cuyo paradigma se buscaba superar: Olivetti (Devalle 2009: 316).<sup>161</sup>

El impulso renovador planteado por Di Tella se dio en un marco de una segunda reorganización empresarial que Schvarzer y Rougier han caracterizado como una “revolución organizativa” que incluyó una diversificación del directorio (2006: 57). Se trataba de alcanzar la autonomía en cada una de las ramas de producción, descentralizando las decisiones y delegando el control operativo a directorios de firmas subsidiarias. La idea era que cada dirección especializada atendiera los aspectos tecnológicos y operativos que demandaba un contexto cada vez más competitivo, que ponía en evidencia el equipamiento obsoleto que tenían las plantas fabriles, los altos costos operativos, y las dificultades estructurales de la empresa para la comercialización de productos. La reestructuración organizativa debía ayudar entonces a salir de la mala situación económico-financiera y a recuperar el liderazgo perdido de los productos de la empresa (Rougier 2011: 255). Se intentaba crear una estructura de gestión que siguiera lineamientos reconocidos en los Estados Unidos, incluyendo la convocatoria a nuevos especialistas, un “Staff” que asesoraba y cumplía funciones ejecutivas (Rougier y Schvarzer 2006:50).<sup>162</sup>

En este plan, Di Tella, como integrante del directorio, comenzó por encargar un logotipo al estudio *Onda Diseño*, integrado por los arquitectos Rafael Iglesia, Carlos Fraccia y Miguel Asencio (ceranos al grupo de Méndez Mosquera) e inmediatamente después se abocó a la creación de la agencia satélite. Estas acciones, que como señalamos formaban parte de una estrategia más general, no dejaban de ser resistidas por los directivos más antiguos, quienes no veían necesaria la actualización y desconocían o incomprendían los alcances de integrar las comunicaciones y los productos hacia un “diseño empresarial” o una “imagen integral”. Di Tella se afirmó en el directorio, y fue convocando a otros expertos en management, formados como él en el exterior, emergiendo así como presencia activa en el cuerpo directivo. Tal fue así que hacia 1964 jugaba un papel definido en medio

---

161 Entrevistado por Devalle, Ernesto Del Castillo explica cómo Di Tella, por intermedio de un amigo, le señala que el ejemplo a seguir es Olivetti.

162 A cargo de la Dirección General de SIAM fue designado Torcuato Sozio, sobrino y secretario privado de Torcuato Di Tella, quien un luego de la muerte de éste había emergido como figura fuerte. Otro exsecretario de Di Tella, Haroldo Clutterbuck se hizo cargo de la presidencia del Directorio. Los familiares de Di Tella en ese momento ocupaban una segunda línea. Sobre este tema nos remitimos al detallado análisis en (Rougier y Schvarzer, 2006).

de la tensión entre los “nuevos” y los “viejos”, y en 1965 alcanzó la conducción de grupo empresario en medio de una crisis estructural (Rougier y Schvarzer 2006:62).<sup>163</sup>



Arriba: signos básicos de la marca SIAM y aviso publicitario

Abajo: Stand en la Rural, aviso publicitario, automóvil SIAM Di Tella y electrodoméstico.

Quienes trabajaban en Agens resolvían asuntos relativos al diseño de heladeras, lavarropas, ventiladores, planchas, cocinas, estufas, avisos de diarios, afiches, desde la fabricación hasta las leyendas de control, los logotipos, las sub-marcas y los slogans, entre otros, era una empresa que se encargaba especialmente del diseño industrial y las comunicaciones visuales (Joselevich 2005: 44). En Agens se reunieron y profundizaron sus experiencias como diseñadores quienes habían estado impulsando la actividad en los ámbitos universitarios, formando también a otros actores más jóvenes que experimentaban sus primeros trabajos vinculados a la empresa. Se dio así una nueva confluencia entre estos universitarios y los dibujantes, pintores y artistas que trabajaban en los estudios de publicidad que abrió el juego a nuevas discusiones y especializaciones. Devalle ha señalado al respecto la presencia en Agens de un “mapa de referencias” en el que convivían los lineamientos modernos con otras inquietudes y experiencias profesionales (2009: 314). Las presencias directivas de Méndez Mosquera primero y Memelsdoff después siguieron esas novedosas experiencias internacionales y atendieron la pluralidad de la agencia, que sumaban referentes a los saberes y prácticas allí llevadas a cabo.<sup>164</sup>

<sup>163</sup> Sobre éstas tensiones existentes en la cúpula de SIAM y el rol de Di Tella por esos años nos remitimos a Rougier y Schvarzer, 2006.

<sup>164</sup> Devalle señala que en la agencia empresaria se complementarían las cuestiones de mercado con la identificación de producto, iniciándose un recorrido para el Diseño Gráfico, emprendido como un factor de la producción, cuya principal referencia era la línea de productos *Braun* –que había sido desarrollada precisamente en la HfG de Ulm- . (2009: 315) –matyúsculas y bastardilla en el original-.

Méndez Mosquera se hizo cargo de la gerencia, y a partir de su gestión, Agens tomó como uno de sus referentes de trabajo, además de Westinghouse, a los proyectos de diseño para las empresas alemanas Braun y Lufthansa cuyos productos eran diseñados por profesores y egresados de la HfG.<sup>165</sup> Fue seguido en breve por el ingeniero industrial Franz Memelsdorff, graduado en la UBA en 1953, de donde conocía a Guido Di Tella por haber compartido espacios de organización de actividades culturales universitarias con el CEI. En su paso militante en la universidad, Di Tella integró la comisión de Publicaciones del centro de estudiantes y se interesó por las áreas de cultura en las que estaba Memelsdorff.<sup>166</sup> Memelsdorff se desempeñó como Jefe del Departamento de Diseño Industrial de SIAM hasta el año 1965, y enmarcó su actividad en una “nueva etapa” del diseño de productos, que se correspondía con la aparición de un mercado masivo de oferta y demanda de artefactos electrodomésticos hogareños.

Señaló en su artículo “¿Diseño industrial argentino?” publicado por *summa* en 1963:

“El diseño de productos de equipamiento doméstico, comercial y público en la Argentina se encuentra casi al final de una primera gran etapa.

Es la etapa de implantación y de la instrumentación de las industrias “de ingeniería” (para diferenciarlas de las de ‘artesanía’) de tipo grande y mediano. La etapa de las primeras generaciones de empresarios, de las licencias o copias de modelos extranjeros; de las concentraciones de energía y de capital necesarios para la fabricación seriada; de los crecimientos urbanos y de la aparición de los mercados masivos”. (Memelsdorff 1963: 102)

Para Memelsdorff cerraba una ciclo de industrialización en nuestro país, había empresas instaladas para la producción en serie, que tenían conocimiento sobre los mecanismos de la producción y las tecnologías de fabricación -a las que llamaba “industrias de ingeniería” como contrapuestas a las de “artesanía”- y comenzaba otra en la que habría que plantear los modelos de producción locales, superando las licencias para fabricar productos sobre matrices extranjeras. A su juicio sobre el fin de esta “etapa”

---

165 El ejemplo de la compañía Braun fue seguido en muchos países. En 1954 la empresa alemana, en plena reconstrucción luego de la guerra, se vinculó con la HfG para que diseñara los productos, los diseñadores Hans Gugelot y Herbert Hirche establecieron así las pautas del nuevo diseño: ergonomía, funcionalidad simplicidad, consideración a los usuarios y actualización tecnológica fueron algunas de las claves que siguieron el lema de otro diseñador, Dieter Rams, menos es mejor (Bürdeck 1994: 51). La línea de productos Braun abarcó muebles y electrodomésticos –televisores, máquinas de afeitar, licuadoras, componentes de audio, entre otros-.

166 El CEI tenía publicaciones propias, biblioteca, y fuerte actividad editorial

debería llevar a una evolución del diseño local, que dependía de los siguientes factores: en primer lugar, el hecho de que la mayor parte de los diseños “exitosos” en el país eran fruto de licencias o de copias de modelos extranjeros debía llevar a definir una “política empresarial” en acuerdo al nuevo repertorio de “materiales” y “tecnología” y a las “circunstancias económicas y sociales de nuestro medio”; en segundo lugar los métodos conocidos de “racionalización” y “reducción de costos” debían conducir a imponer diseños “racionales” poniendo en consideración los aspectos “económicos y de manufactura”; en tercer término en el medio local se contaba con equipamiento “aceptable” y con una situación de competitividad favorable:<sup>167</sup>

“Situaciones monopolistas son poco probables (...) Esto implica que el precio de venta será solamente **uno** de los factores que influirán en la decisión de compra. Dentro de esta situación la **imagen de marca** cobrará importancia creciente. (Imagen de marca como síntesis que el comprador elabora basado en la información que recibe en términos de diseño, publicidad, calidad, service, etc) Diseñar para una imagen de marca significará coordinar el diseño de producto con **políticas de diseño**, que necesariamente deberán plantearse en el más alto nivel empresarial.” (Memelsdorff 1963: 104)

Memelsdorff introdujo aquí el concepto de “imagen de marca” sobre el que concibió el propio trabajo, basado en la construcción de una idea –“síntesis”- que se formaban los consumidores acerca del producto, involucrando éste múltiples atribuciones –“diseño, calidad, publicidad, service, etc”- que debían ser comprendidas y asimiladas por los mismos empresarios, encargados de proponer las definiciones del producto a realizar en consideración de la propuesta de diseño –“políticas de diseño”-. Vale decir, para Memelsdorff, conocedor de los casos de “diseño integral” que hemos mencionado en el apartado anterior, el diseñador, para construir la “imagen de marca” desde los múltiples aspectos que ésta abarcaba, debía formar parte las decisiones de la empresa, era una cuestión que debían tratar los cuerpos directivos en el “más alto nivel empresarial”. El cuarto factor consistía en la definición de una “saturación” ocasionada por la cantidad de los productos ofrecidos en el mercado, que podía llevar a una competencia por la “sofisticación (entendiendo en este caso por sofisticación, la acumulación de adornos, accesorios, utilidades marginales, ‘styling’))”, que se presentaba como algo negativo para el

---

167 Se transcribe negrita del original.

diseño del producto; y finalmente, se ponía de manifiesto que la presencia del ALALC implicaba la posibilidad de intercambio en exportaciones favorable al diseño. Las imágenes elegidas por Memelsdorff para acompañar dan cuenta de los ejemplos que tomaba como válidos, seleccionamos tres casos: una imagen de la máquina Olivetti con el epígrafe “¿se compra un producto o se termina por comprar toda una imagen corporativa, de la cual el producto es un componente circunstancial?”; un automóvil Volkswagen, modelo *escarabajo* identificado como “producto racional”, que a veces la gente “prefiere por reacción contra lo sofisticado”; y una imagen de la producción del automóvil SIAM Di Tella con el epígrafe “Fabricación en serie: para hacer valer su ventaja (empresaria, social) la línea de armado no puede parar.” (Memelsdorff, 1963: 105)

En el párrafo final del artículo, se reafirmaron los conceptos desarrollados:

“De cualquier manera las empresas, en forma creciente, deberán tomar decisiones de diseño. En las industrias de gran serie estas decisiones adquirirán importancia fundamental. Sin los antecedentes artesanales de otros países, el diseño local para las industrias de ingeniería podrá estar en condiciones de actuar con claridad y sin falso romanticismo.

Lo que aparece como importante es ante todo mantener la lucidez, asumir la tarea con la visión total del proceso.” (Memelsdorff 1963: 105)

Para pensar acerca de la forma de trabajo que adoptaban los diseñadores en SIAM, y cómo era reseñada por los propios actores, vale detenerse en el artículo publicado por Memelsdorff en el mismo número de *summa* en el que presentó el nuevo diseño de la plancha Futura de SIAM (fig.), en el cual se observa por un lado la propuesta de labor en equipo entre distintos profesionales para la solución de un problema planteado desde la empresa, y por el otro los encargos y decisiones tomadas,

“Hace un año la empresa encaró el diseño de una nueva plancha, que debía cumplir estas condiciones:

1. ser de bajo costo, para poder ser comercializado en áreas masivas del mercado.
2. llegar a ese costo sin sacrificio de calidad, a través de un replanteo de utilización de material y del proceso de armado.

A estos objetivos se le sumaron dos decisiones de diseño



3. paralelamente al replanteo interior, encarar también un rediseño externo, por entenderse que la forma clásica (los barrocos mangos ‘funcionales’, reacción a su vez ellos a la época de los mangos torneados en madera) había cumplido su ciclo, y comenzaba a desubicarse en el entorno actual.
4. Rediseñar el envase prismático triangular implantado por Siam para sus planchas de mayor precio, en el sentido de mantener la forma impuesta, pero abaratándolo sustancialmente” (Memelsdorff 1963: 100)



Envase y plancha SIAM Futura.

En el texto podemos ver cómo se llevaban a la práctica las ideas enunciadas por Memelsdorff respecto de la integración de los procesos de diseño en un sistema de trabajo que tuvo como punto de partida una demanda bajada desde la empresa hacia la sección de diseño –consignas de “bajo costo”, “áreas masivas de mercado”- y que se continuó en una serie de pautas tomadas por el equipo que elaboró los criterios de intervención, respecto del objeto en sí a fabricar –“replanteo interior, rediseño externo”- sobre el cual los actores ponían en juego sus ideas y percepciones sobre la actividad –los adjetivos “barrocos mangos ‘funcionales’” presentan los valores negativos atribuidos a lo ornamental- y daban definiciones, como la correspondiente a la “forma clásica” en alusión a una tradición del pasado ya superada –“había cumplido su ciclo”- que no tenía cabida –“comenzaba a desubicarse en el entorno actual”- poniéndose en evidencia en la puesta en contexto actualizado; y al mismo tiempo, aportaban su concepción del producto como integración entre el objeto fabricado y el envase –“rediseñar el envase prismático triangular”- también en consideración de la economía empresarial.

El artículo cerraba con una breve reflexión final que da cuenta de la relevancia que se le daba a este proceso de trabajo: “La plancha que es el resultado de este planteo acaba de librarse a la venta. La evaluamos como signo de creciente esfuerzo que diversas empresas argentinas destinan a la actualización del entorno doméstico” (Memelsdorff 1963: 100). El

autor planteó así la puesta en circulación del producto como un logro alcanzado, cuya valoración positiva estaba relacionada con la voluntad de la empresa por renovar el “entorno” doméstico, palabra que subrayamos, “entorno”, por ser constitutiva de los diseñadores quienes, tal como señalara Maldonado, eran depositarios de una responsabilidad compartida con los arquitectos y urbanistas, encargados de construirlo.<sup>168</sup> “Entorno” fue y es un término utilizado con frecuencia por los propios actores para definir los alcances de su actividad. Así se nos presenta el diseño una vez más como la ruptura entre lo viejo, las “tradiciones” y lo nuevo, la “actualización del entorno”, como un proceso que se inicia hacia dentro de la fabricación del producto, que reúne aspectos de manufactura y de envase, asumiendo problemas tridimensionales y visuales, y cuyo ciclo comienza a cerrar una vez que es puesto a disposición del público, transformándose en un elemento que constituye el ambiente en que se vive, que rodea y forma al ser humano, el “entorno”.

Llegado este punto, conviene repasar las expresiones incorporadas como terminología propia del diseño utilizada y puesta en circulación por estos actores, que, además del concepto de “entorno”, incluyen el de “imagen empresarial”, “imagen de marca”, “diseño empresarial” como equivalentes de la integración coherente entre productos y comunicaciones y una idea de los consumidores sobre la empresa; lo “racional” como un método de trabajo que pone en consideración los factores económicos y técnicos, alrededor de los cuales debe resultar un producto sin agregados inútiles que se corresponden con malgastar y manipular negativamente las tecnologías. La “sofisticación” es presentada como término peyorativo, sinónimo del “styling”, correspondiente justamente a agregar ornamentación a los objetos para competir con productos similares, producir “fantasías” de mercado y aumentar las ventas. Las “políticas de diseño” se presentan como una necesidad por instalar en los empresarios, quienes deben poner en escena las problemáticas culturales, sociales, económicas del medio local, y en cuyo efecto se inscribe la “imagen de marca” conformada por una coherencia general y particular entre el diseño de los productos y las comunicaciones de los productos.

Estas ideas respecto de la inserción del diseño dentro de la empresa, en los procesos de fabricación y también acerca de las ventajas de insertar productos diseñados en el mercado, se pusieron de manifiesto en la promoción de los productos, se proyectaron al contenido de

---

168      Nos remitimos al capítulo 2.

los avisos en las revistas y de los anuncios en diferentes medios, resultando expresivos de las convicciones que tenían los mismos actores. La promoción de la plancha decía: “En el principio fue el diseño. Porque los hombres han creado la nueva plancha SIAM futura saben que nuestro tiempo exige productos nacidos en la mesa de trabajo del diseñador industrial. Al lanzar su plancha SIAM FUTURA, los fabricantes han respondido a esa exigencia” (Agens en summa 1963: 2) Los avisos de los productos de SIAM, redactados en Agens pasaron a cumplir una doble función, no sólo instalar el discurso de la empresa, sino también dar a conocer el rol del diseño industrial, y su importancia. Algo similar ocurrió con el discurso más institucional de SIAM, también formulado desde Agens, que daba más definiciones,

“Producción en serie significa fabricar en cantidades un producto o una línea de productos racionalizando los proceso de elaboración, para lograr reducción de costo y aumento de la calidad.

Las líneas de producción en serie de las 17 plantas industriales de Siam en Latinoamérica, realizan productos que abastecen y satisfacen las necesidades de la población, a bajos precios, alta calidad y brindando los últimos adelantos tecnológicos.

El progreso argentino es también su progreso: Al estar en la producción en serie, Siam está con el país y con usted.” (summa 1964: 3)

De modo que la “imagen de empresa” se fue definiendo y enunciando desde Agens en una suerte de trabajo de difusión del valor del diseño instalado en el marco de una compañía que producía en cantidades, que definía la “calidad” en función de la economía y de los procesos “racionales” –en el sentido otorgado por Memelsdorff analizado más arriba- que contaba con infraestructura industrial que le daba proyección regional –“17 plantas industriales en Latinoamérica”- y que le permitía ofrecer productos acordes a los intereses locales y regionales, a los que situaba en términos de avances en diferentes planos–“bajos precios”, “alta calidad” y “adelantos tecnológicos”- que delimitaban el “progreso” argentino”. Es decir, el desarrollo de SIAM se daba porque alcanzaba un tipo de producción industrializada representativa del “progreso argentino”, por lo que ese logro era de los argentinos –“al estar en la producción en serie Siam está con el país y con usted”-. Era una apuesta a que la imagen de SIAM se asociara a lo nacional, a una escala, con capacidad de expansión, actualización tecnológica y manejo económico, inscrita en las prácticas culturales locales (fig aviso). Aquí podemos verificar cómo el ideario de progreso de la época se proyectaba al discurso identitario de la empresa y de qué manera estos

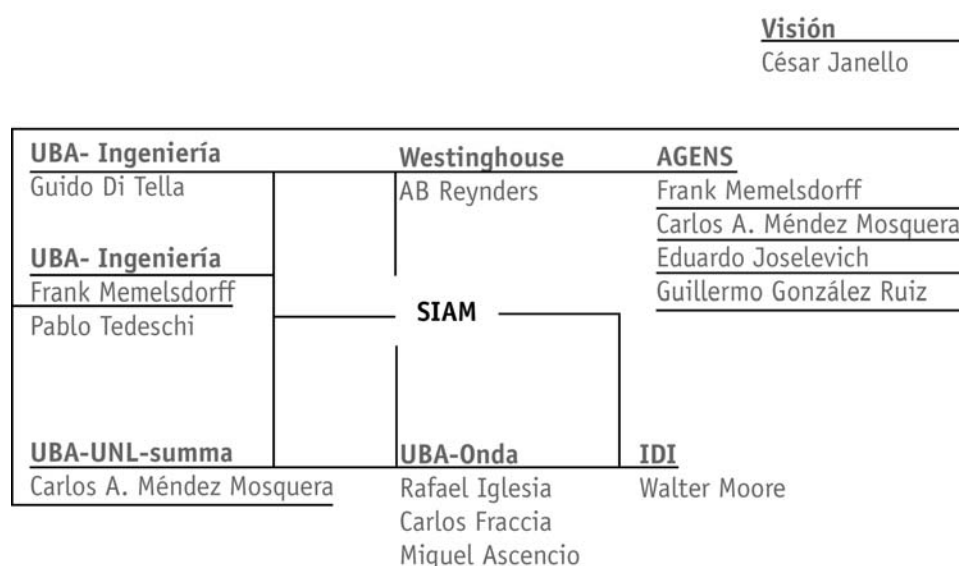
equipos de SIAM comprendían el momento y adecuaban sus prácticas a la nueva situación. Cabe destacar al respecto, que Rougier y Schvarzer reconocen en SIAM la única gran empresa que encaró un proceso de adecuación a los métodos de funcionamiento que la industrialización requería (Rougier y Schvarzer 2006:65).



Aviso de SIAM

Este discurso, impartido desde Agens desde su creación como subsidiaria de SIAM, fue constitutivo tanto para quienes allí trabajaron –muchos de ellos se formaron como diseñadores- como para el imaginario de la compañía, y se fue profundizando a lo largo de la década, los principios de integración de todas las formas en que apreció públicamente la empresa, considerando como “mensajes” a los productos, los signos visuales, la vestimenta, los edificios, el equipamiento, por nombrar algunos. Tanto SIAM como su subsidiaria Agens funcionaron como un espacio de intercambio y formación profesional, reunió arquitectos, pintores e ingenieros, entre los que se sumaron a los mencionados Tedeschi, Méndez Mosquera y Memelsdorff, otros de generación más joven, como Walter Moore, formado en el IDI, quien ingresó en 1964 y al año siguiente, sucediendo a Memelsdorff y dirigió el Departamento de Diseño Industrial hasta 1968. o los arquitectos egresados de la UBA, formados también en las cátedras de Visión, entre quienes se cuentan sus docentes, como Eduardo Joselevich, formado con Janello, y Guillermo González Ruiz, así como Héctor Compareid. También encontramos a Ronald Shakespear, muy cercano a Méndez Mosquera y Cícero Publicidad; y un grupo de pintores como Rogelio Polesello, formado en la Escuela Nacional de Arte Prillidiano Pueyrredón, Alfredo Di Stéfano, egresado de la Escuela Manuel Belgrano, es decir formados en espacios por donde circulaba la influencia

de los planes de estudio renovados que impulsaran en los tempranos '50, Aragón, Janello, y Melé. El espacio social que implicó Agens da lugar a pensar en las múltiples influencias que allí circularon y en el amplio espacio de discusión que esta agencia significó.<sup>169</sup>



Sistemas de vínculos entre la universidad y otras empresas y SIAM.

En esos espacios de intercambio se mantuvo una línea directriz referida a la sistematización de productos y comunicaciones, cuya programación formaba parte de un ejercicio de “responsabilidad social” que se delimitaba no sólo por la conciencia de situar objetos en el mundo, sino también por proponer un orden entre unos y otros, que era visto como alternativa al cúmulo de publicidades y objetos que caracterizaban la sociedad de consumo, al menos así lo explicaría Moore unos años después, en 1969, al narrar su trabajo en SIAM,

“La necesidad de controlar la imagen visual no sólo le ofrece ventajas a la empresa, sino que también forma parte de su responsabilidad social, pues de este modo puede poner algún orden, en el caótico desenfreno de sofisticaciones con que se bombardea al hombre moderno. Cada empresa, o mejor aún cada área dentro de cada empresa, propone al público efímeros paraísos del confort, pero el resultado que obtienen los presuntos beneficiados es moverse dentro de una pesadilla de agresiones visuales y auditivas.

<sup>169</sup> Devalle presenta la pluralidad de sujetos que por allí circularon y la diversidad de discursos existentes señalando también que fue el ámbito en el que por vez primera se experimentó la noción de comunicaciones integrales empresarias.

Si una de las responsabilidades del diseñador consiste en intentar ejercer algún control sobre el entorno humano, el área de control de imagen es uno de los campos específicos del trabajo. Y cuanto más rápido los diseñadores comprendan la necesidad de trabajar en la colaboración mutua, todos se verán beneficiados: el hombre de la calle y los diseñadores mismos” (Moore 1969: 77)

Como se ve, las ideas prefiguradas por Méndez Mosquera, enunciadas por Memelsdorff y continuadas por Moore, y transmitidas hacia los profesionales que por allí circularon, se mantuvieron vigentes y dadas a conocer tanto en publicaciones especializadas como *summa*, como en los medios de comunicación. Respecto de SIAM pusimos en consideración a lo largo de este apartado el significativo crecimiento que tuvo como empresa de múltiples actividades durante los años ´50 y hasta los primeros ´60, los actores principales que llevaron a cabo esos cambios y el efecto que tuvieron los dos momentos en la creación de espacios para el diseño. Asimismo presentamos algunas pautas dadas por los mismos actores en su valoración de los objetos de diseño, y la conjunción de arquitectos, ingenieros y artistas en su trabajo en Agens como agencia satélite dedicada al diseño y promoción de productos que amplió y funcionó como espacio que amplió el marco de discusiones sobre diseño.

También hemos verificado una apertura terminológica para denominar lo que estos actores llamarían como especialidades del diseño, y la definición de una serie de conceptos sobre las que en ese momento daban definiciones más o menos análogas acerca del “diseño empresario”, “imagen empresaria”, “imagen de marca” e “imagen corporativa” que al momento, y como hemos planteado anteriormente, formó parte de un territorio amplio, definiéndose de manera análoga el diseño empresario, el diseño corporativo y la imagen de empresa. Estas especialidades se definieron inscriptos en la idea de un diseño integral que giraba alrededor de la integración de equipos que abarcaban los más diversos aspectos representativos de una empresa.

## **Síntesis**

Hemos presentado los recorridos de los principales referentes que participaron de manera directa o indirecta en los equipos de diseño, tomando los casos de dos exponentes del crecimiento industrial dado en nuestro país entre los ´50 y los ´60, como lo fueron las empresas Olivetti y SIAM. En consecuencia analizamos la formación de los equipos de

trabajo y la circulación de diseñadores, artistas, ingenieros y arquitectos en los departamentos de diseño y áreas afines. En el transcurso de estos recorridos comprobamos la importancia que alcanzó la etapa de crecimiento industrial, y sus implicancias en la reorganización de equipos de trabajo mediante los cuales se produjo el intercambio entre los profesionales y especialistas que se movían en las universidades y las empresas.

Describimos asimismo el modo en que estas redes pusieron en circulación la idea de un diseño insertado en el desarrollo industrial, y la manera en que los grupos de trabajo, las agencias privadas y los emprendimientos editoriales las pusieron en circulación, atendiendo a una acción global y política desde las cuales podrían defender sus intereses (Schvarzer 2000: 230). En estas interrelaciones identificamos lo que Schvarzer llamó “redes informales” que se constituyeron entre los empresarios y los profesionales ante el momento de potencial industrialización. También observamos diferentes tipos de intermediaciones – productos, textos, habilidades incorporadas, sujetos- que se constituyeron como principios en la relación entre los actores, quienes se reconocieron en sus prácticas dentro de las empresas, interviniendo, controlando y definiendo los procesos de fabricación de los productos (Callon 2008: 152). Siguiendo en ésta línea verificamos que esos ingenieros, arquitectos, artistas que se identificaron en los discursos sobre diseño –e incluso algunos como diseñadores- fueron parte de un desarrollo sistémico más amplio, en el que intervinieron activamente funcionarios, cuerpos directivos e instituciones, entre otros.

En este sentido y particularmente sobre la creación de departamentos de diseño dentro de las empresas, indagamos en las ideas que circulaban sobre los productos fabricados, poniendo en consideración la novedad del aumento del consumo, las responsabilidades del diseñador al solucionar los problemas de los productos, y algunos criterios sobre los cuales se consideraba como bien o mal diseñado un producto. Verificamos los puntos de contacto en la circulación de actores e intermediarios en los departamentos empresarios, en las cátedras e institutos y en el CIDI y dejamos planteado el rol que tendrían los departamentos de diseño de las empresas como formadores de diseñadores. Constatamos sus ideas sobre el valor del diseño en etapa de industrialización, y algunas de sus preocupaciones hacia las demandas de los años ´60; así como el seguimiento de las experiencias norteamericanas – Westinghouse- y europeas –Olivetti, Braun, Lufthansa- tomadas como paradigmas para la realización de proyectos locales (Betcher, 1993).

Siguiendo el caso de Olivetti, dejamos planteadas las conexiones de la empresa italiana con la HfG a partir de la intermediación de Maldonado y Von Klier, y a partir de la filial local constatamos la aplicación de patrones de producción previamente fijados desde la casa central. Los mismos fueron constitutivos de una serie de prácticas a seguir y operaron a su vez como modelo de trabajo para los diseñadores locales – por nombrar algunos, diseño de producto, coherencia entre las formas, convocatoria a profesionales de prestigio -. Cabe reflexionar también, que si bien estas empresas trasnacionales no introdujeron el desarrollo tecnológico, ni de infraestructura, ni de capacitación esperados, acercaron a estos actores ciertos saberes y prácticas que aportarían marcos discursivos sobre el diseño. Pero tal como señala Aronskid, los estándares internacionales eran cada vez más difíciles de alcanzar en virtud del acelerado avance de la evolución científica y tecnológica internacional (Aronskid 2003: 75).

Respecto de SIAM, vimos cómo, enmarcado el proceso de renovación y a los fines de construir de identidad propia, la firma contrató a profesionales que estaban poniendo en circulación la nueva disciplina, como Tedeschi y Méndez Mosquera –quien a su vez convocó Moore, formado en el IDI-. En su práctica, esos profesionales adoptaron como paradigmas válidos el trabajo realizado en las empresas extranjeras antes mencionadas. Observamos aquí la capacidad que tuvieron estos sujetos como especialistas que llevaron a cabo su plan renovador (Schvarzer 2000). Observamos también el modo en que desde la intervención de un grupo de ingenieros y arquitectos que se movían en la universidad se fundaron nuevos espacios en la empresa, confirmado su incidencia en “la orientación y curso de las representaciones y prácticas” entre uno y otro espacio (Bohoslavsky y Soprano 2010: 24). Cabe señalar que al mismo tiempo, tal como veremos en el capítulo siguiente, estos actores tuvieron protagonismo en la experiencia originaria del CIDI como agencia del Estado.

Constatamos así la predisposición para tomar iniciativas que el breve período desarrollista implicó, y la presencia de actores disponibles para formar equipos que atendieran esos emprendimientos. Dentro de los cuadros empresarios había sujetos que contaban con la formación técnica, o capaces de convocar especialistas que pudieran dar respuesta para encarar la renovación (Schvarzer 2000: 229) Así podemos señalar el lugar que estos ingenieros, arquitectos y artistas, ocuparon como diseñadores multiplicando ideas y prácticas sobre diseño. Destacamos también en este sentido la capacidad de



reestructuración que se planteó en los equipos de SIAM, o en otros términos, la “lectura acertada” que los mismos hicieron sobre las posibilidades para encarar negocios más allá de las dificultades de organización que terminaron por afectar negativamente a la empresa hasta el fracaso del plan (Rougier y Schvarzer 2006: 229). Con la frustración del proyecto de Agens, muchos especialistas emigraron y otros pasaron a la actividad independiente. Se sumaron así al cúmulo de técnicos y especialistas que se dispersaban a mediados de los ´60 al encontrar espacios en las empresas y fábricas locales. Como señala Schvarzer, “la silenciosa fuga de cerebros erosionaba la capacidad nacional de producir” (2000: 242).

Ahora bien, cabe preguntarnos, frente a la existencia de esas múltiples zonas de contacto entre los artistas concretos, la HfG, la universidad y la empresa acerca del grado de confluencia en las agencias estatales. ¿Cuál fue entonces el grado de participación de estos profesionales y académicos en la creación de una agencia mediante la cual el Estado promocionaba la nueva disciplina? ¿Quiénes fueron los que introdujeron sentido a la creación de una agencia como el CIDI? ¿Cuál fue el grado de convergencia entre estos actores, y cómo se llegó a la creación del centro?

#### Capítulo 4

### **EL ESTADO EN LA PROMOCIÓN DEL DISEÑO. ACTORES, SABERES Y PRÁCTICAS EN EL CENTRO DE INVESTIGACIÓN DE DISEÑO INDUSTRIAL – CIDI-**

#### **Introducción**

En este capítulo nos proponemos dar cuenta del modo en que el ingeniero Basilio Uribe, acompañado por un grupo heterogéneo de ingenieros, arquitectos, diseñadores y especialistas -insertos como agentes estatales, empresariales y universitarios- concretaron la apertura del Centro de Investigación de Diseño Industrial, CIDI, como agencia de promoción estatal del diseño. Para tal fin partiendo del análisis de un contexto que propició la apertura de nuevos organismos, nos detendremos en el Instituto Nacional de Tecnología Industrial, INTI, durante la etapa comandada por el ingeniero Salvador María del Carril quien generó el ámbito propicio para la creación del centro. En esta dirección, analizaremos el tipo de interrelaciones que favorecieron su apertura y los discursos y definiciones sobre diseño allí imperantes.

Como hemos planteado en el capítulo anterior, en la Argentina de los años '50 se producía un fenómeno de desarrollo industrial que significó una de las etapas de crecimiento más prolongado para el sector. El programa desarrollista formalizado por el gobierno de Frondizi, se presentó desde 1955 como un “clima de ideas” sobre las que se valoraban los aportes de la tecnología y de la investigación científica en vistas de un horizonte de prosperidad económica (Neiburg y Plotkin 2004: 237).<sup>170</sup> Esta creencia se había forjado a partir de 1948 mediante el trabajo de la Comisión Económica para América Latina, CEPAL, una entidad regional promulgada desde la ONU. La presencia de estos discursos en la región se daba en el marco de un contexto internacional que prestaba atención a las propuestas sobre políticas regionales impartidas también desde la UNESCO, y la OEA.

El pensamiento económico de la CEPAL, dirigido por el economista argentino Raúl Presbich, se centraba en el estudio de los factores que podrían generar el desarrollo económico de la región, poniendo en primer plano el debate acerca de los programas y de las acciones que los países deberían emprender en ese sentido, y otorgando a las políticas de Estado un lugar preponderante en ese proceso.<sup>171 172</sup> Como señala Claudio Suasnábar, las ideas sobre “educación como inversión” y “formación de recursos humanos”, se instalaron como temas centrales, y como “objeto de esta nueva racionalidad técnica que es el planeamiento” estrechando lazos entre el desarrollo educativo y el desarrollo económico (2004: 38). La tesis desarrollista sostenía que para fortalecer las economías nacionales se debían llevar a cabo políticas predeterminadas que enfrentaran las tendencias negativas del

---

170 Neiburg y Plotkin se refieren al desarrollismo como un clima de ideas diferenciándolo de una ideología, y lo presentan como la alternativa reformista y progresista a las consecuencias inmediatas de la Revolución Cubana (Neiburg y Plotkin 2004: 237)

Por su parte Suasnábar destaca el inicio de un verdadero pensamiento económico latinoamericano alrededor de la CEPAL, cuyo apogeo declina en 1961 con la respuesta del centro, que no fue otra cosa que la Alianza para el Progreso impulsada por los Estados Unidos . (Suasnábar 2004: 32).

171 Raúl Presbich, el director de la CEPAL, fue uno de los economistas más influyentes en la región. Fue el referente de los egresados de la carrera de Ciencias Económicas que se insertaron en el Estado desde el gobierno peronista, en plan de incorporación de cuadros técnicos (Neiburg y Plotkin 2004: 239).

Presbich se desempeñó como Ministro de Economía del gobierno de facto que sucedió a Perón, dando lugar a la incorporación de la Argentina al Fondo Monetario Internacional, FMI y al Banco Mundial, e impulsando la idea, profundizada en el gobierno de Frondizi, del rol fundamental que el Estado debía tener para la promoción del desarrollo. Ver sobre este tema (Neiburg y Plotkin 2004).

172 Señala Schvarzer que, vistos desde una perspectiva histórica esos planes son de una generalidad tal que cuesta imaginar cómo se pasa de ellos a una acción concreta y efectiva (2000: 248).

subdesarrollo. En otras palabras, se trataba de planificar, de programar estrategias de desarrollo con la participación del Estado, tal como lo habían hecho los países que se habían consolidado como estados nacionales modernos, como Alemania, Japón, Italia y Francia. Siguiendo a Suasnábar, la planificación era “entendida como una ideología” que había acompañado el crecimiento económico y el afianzamiento del Estado de Bienestar en los países centrales.

La variedad de instituciones que se crearon para poner en funcionamiento e incentivar de manera sistematizada las inversiones públicas, la investigaciones científicas, y la capacitación técnica, nos permite dar cuenta de las intenciones de concretar el ideario de desarrollo: entre los años 1950 y 1957 se crearon la Comisión Nacional de Energía Atómica, CNEA, en el Consejo Federal de Inversiones CFI, en el Instituto Nacional de Tecnología Agropecuaria, INTA, y el ya mencionado INTI. Muchos de estos organismos fueron reimpulsados a principios de los años '60, consolidando el ideario de progreso de la época. La puesta en marcha de estas entidades políticas dedicadas a la planificar el progreso de la ciencia y la tecnología tenía su origen remoto en el modelo soviético, y en su origen se reflejaba en la experiencia socialdemócrata europea y el correlato pergeñado por los técnicos de la CEPAL (Kreimer y Thomas 2004: 27).

La propuesta de Frondizi reafirmó ese auspicioso clima de modernización económica, y se apostó a la implementación de políticas de colaboración entre lo público y lo privado cuyo objetivo era la formación de sociedades circunstanciales o permanentes que favorecieran mejoras sectoriales o regionales. Se dio así un momento de integración entre diferentes tipos de organismos representativos, y gran parte de las redes académicas y empresarias de profesionales, hasta entonces informales, alcanzaron el rango de agencias del Estado, instituyéndose, tal como señala Schvarzer, en cámaras y asociaciones (2000: 230). Así como se creaban estas organizaciones representativas y se daba espacio para la creación de nuevos organismos estatales, se planteaba una amplia oferta de cursos y seminarios de capacitación técnica, tanto por parte de organismos internacionales como la OEA, la UNESCO y la CEPAL, como desde el Estado nacional. En este sentido destacamos la creación del Consejo Nacional de Desarrollo, CONADE -desde donde se legitimaría a los especialistas que recientemente habían cursado estudios en esos seminarios organizados para la región (Suasnábar 2004: 39)- y los cursos promovidos por la CEPAL para los economistas -de gran influencia sobre los aspectos políticos y económicos, en tanto su

propósito era “la formación de equipos de funcionarios técnicos estatales” (Neiburg, 2004: 239)-.

Esta breve caracterización contextual nos permite trazar un semblante del momento en el que se articularon nuevas prácticas en las esferas privadas y estatales, nacionales e internacionales, formales e informales. Hubo nuevos espacios para la producción de conocimiento científico, se convocaron especialistas, emergieron formas de organización diferentes a las que existían acompañadas por la participación de organismos estatales y agencias internacionales en el aporte de financiamiento e infraestructura. En palabras de Neiburg y Plotkin, el desarrollismo se caracterizó por su carácter interdisciplinario -en cuya trama debían entrar en contacto diversas formas del conocimiento científico- la demanda de saberes específicos y especializados –dando lugar a la inserción de tecnologías e instrumentos- y la aparición de nuevas convergencias de intereses –referidas a políticas de desarrollo planificadas por los científicos capacitados para el proyecto dando lugar a un nuevo orden social- (2004: 239).<sup>173</sup>

En este marco, con el fin de analizar el surgimiento del CIDI como primer centro de promoción estatal de diseño en América Latina, presentaremos en primer término, el INTI como un organismo del Estado, descentralizado del poder ejecutivo, cuyos objetivos de apoyo y promoción de la investigación estaban dirigidos al proceso de industrialización que dio dentro del modelo sustitutivo de importaciones, y que en los años ´60 convocó a agencias del Estado, empresarios, universidades y asociaciones profesionales a la conformación de centros de investigación especializada en sus respectivas áreas. Tomaremos como caso particular la apertura del centro de diseño y su vinculación con los otros centros de investigación científica e identificaremos al grupo fundacional que inició sus actividades. Respecto a este grupo, seguiremos las trayectorias de académicos y profesionales en la universidad, las empresas y las agencias internacionales, analizando la injerencia de sus afinidades hacia las prácticas dictadas en el CIDI.

Estudiaremos asimismo la política fundacional, las primeras acciones llevadas a cabo y su impacto en la universidad y la empresa, así como a los distintos niveles de interlocución entre estatales, empresarios, y consumidores. Es decir que miraremos las posiciones de los sujetos dentro de su red social y los flujos de intercambio entre quienes buscaron ejercer

---

173 Neiburg y Plotkin hacen esta caracterización en virtud de comprender un sistema hegemónico al que le atribuye gran importancia para los economistas, y para las ciencias sociales.

control y quienes produjeron, especificando los términos de los servicios, de los productos, de sus expectativas, de su ideología y de sus propios sistemas de valores (Lomnitz 1998: 256). Indagaremos también en la proyección de sus ideas sobre las políticas estatales por ellos implementadas. Para ello seguiremos las trayectorias de quienes definieron las primeras acciones de la agencia estatal, procurando detectar las estrategias que plantearon los actores en la realización de exposiciones y concursos sobre diseño, sin dejar de analizar los criterios de selección utilizados y los juicios de valor vertidos sobre los objetos técnicos que auspiciaba el CIDI. Acerca de los cursos y seminarios programados indagaremos en los contenidos y en las metodologías utilizadas, las cargas horarias, la cantidad de cursantes y trataremos de reconstruir quiénes fueron los que los tomaron y su punto de vista sobre los temas y diseños puestos en juego a lo largo de su dictado.

En suma, por medio la trayectoria de Basilio Uribe intentaremos verificar la influencia de la trama de sus relaciones en la emergencia del CIDI, en la convocatoria de los sectores público y privado, en la búsqueda de paradigmas y en las ascendencias existentes al momento de definir estrategias, prácticas y normativas para esa agencia del Estado.

#### **4.1. El Instituto Nacional de Tecnología Industrial –INTI-**

El INTI se creó en diciembre de 1957, durante el gobierno de facto de Pedro Aramburu, como un organismo autárquico, comandado por un consejo directivo con propia capacidad de organización y decisión, y cuyo funcionamiento dependía del Ministerio de Comercio e Industria de la Nación. Su objetivo fundacional consistió en refomentar la investigación y los estudios sobre procesos y usos de materias primas de origen nacional con el fin de incentivar el desarrollo de la industria, en cooperación con universidades nacionales e institutos de investigación ya existentes. En 1958, el presidente Arturo Frondizi ratificó el decreto de origen, llevando a cabo un plan de capacitación de técnicos y profesionales en apoyo a la industrialización que sumó a los objetivos existentes el de brindar una herramienta de apoyo tecnológico. Las metas eran el impulso a la innovación y el desarrollo nacional. En ese sentido el INTI dio respaldo a la formación de centros especializados e independientes que fueran idóneos para generar estrategias de investigación y capacitación propias, y que se constituyeran en la actividad central del instituto. Los centros se conformaron por iniciativa de empresas, sociedades, organismos

universitarios, dependencias del Estado o grupos múltiples, que acordaron con el organismo sus respectivos aportes y a cambio de recibir el apoyo necesario para lograr autonomía de recursos.

La organización institucional del INTI se vinculó con la presencia que tenían en el medio local las entidades internacionales que apoyaban los procesos de industrialización en países en vías de desarrollo, en particular con el Departamento de Asuntos Económicos y Sociales de la ONU y la UNESCO, que no solo asesoró y financió a implementación de políticas industriales, sino también facilitó la comunicación con otras entidades similares de Estados Unidos, Alemania, Bélgica y Países bajos, entre otros.<sup>174</sup> Con el intercambio de experiencias se intentaban mejorar las condiciones y los recursos para investigación y paliar el éxodo crónico de científicos argentinos, así como adoptar, transferir y replicar conocimientos en distintas áreas. El instituto se presentaba así como un organismo articulador de las ideas de planificación que acompañaban las perspectivas de expansión y consolidación del Estado de Bienestar (Suasnábar 2004: 39).

Al momento de la creación del CIDI en 1962, el INTI se encontraba en un proceso de proyección nacional e internacional, era una institución encabezada por un Consejo Directivo formado por un presidente y ocho vocales, -cuatro sugeridos por asociaciones de industriales, uno por el Banco Industrial de la República, y los tres restantes por otras agencias del Estado-, quienes regían las pautas y normativas, administraban recursos y determinaban políticas institucionales a propuestas propias y del presidente. Asimismo contaba con una Comisión Asesora encargada del seguimiento de las investigaciones y del registro y control de informes y dictámenes, que actuaba como organismo de consulta integrado por nueve científicos provenientes de la UNLP, UBA, asociaciones profesionales y entidades privadas con desarrollo de investigación científica y/o técnica que se considerara de “prestigio”. Esta Comisión informaba al Consejo Directivo sobre las posibilidades de los proyectos presentados, los programas de actividades, los recursos y medios asignados y los antecedentes en capacidad técnica para los equipos que las llevarían a cabo. Una vez aprobado el proyecto, estos equipos debían ponerse al tanto de las consideraciones de la Comisión, y trabajar alrededor de los aspectos favorables y condicionantes planteadas y a su vez, ésta llevaba a cabo el control y la asesoría respecto de la continuidad de los emprendimientos.

---

174 Ver al respecto revista del INTI n° 1 a 3.

Bajo la conducción del ingeniero Salvador María del Carril el INTI, entre 1958 y 1963, dio un fuerte impulso a la creación de centros de promoción e investigación que tendieran lazos y contactos entre las empresas, las universidades y otras entidades dedicadas a la investigación técnica y científica. El objetivo era sustentar las actividades de los centros hasta que éstos consiguieran tener autonomía de recursos, de modo que se proporcionaba infraestructura –cesión de locales, equipamiento, herramientas, laboratorios, locales, servicios de biblioteca, personal técnico- y apoyo financiero para el trabajo administrativo y las tareas específicas propuestas –subsídios para viajes de intercambio, realización de encuentros científicos, organización de seminarios de estudio, entre otros-. Los centros se creaban a propuesta de “promotores” -agentes estatales, empresarios, asociaciones técnicas o profesionales- que elevaban los lineamientos y objetivos a seguir, y establecían

“el programa concreto de estudios;  
la duración del centro;  
quiénes lo dirigirán;  
la contribución de los promotores  
el aporte del INTI  
la aceptación de los promotores de los reglamentos y normas administrativas del INTI  
la proporción de propiedad respectiva de los bienes, patentes u otros beneficios que resulten del trabajo emprendido” (Tecne 1961: 6)

Entre 1959 y 1964 se crearon veintiún centros, que enumeramos a continuación, ya que sus propios nombres evidencian la diversidad de áreas de investigación que el instituto apoyó y la cantidad de instituciones de todo el país que intervinieron en su formación: Centro de Investigación de Grasas y Aceites, CIGA; Centro de Investigación Automotriz, CIA; Centro de Investigaciones para el Uso Eficiente del Combustible, CIPUEC; Centro de Investigaciones de la Tecnología Aplicada a la Construcción, CITAC; Centro de Investigaciones del Metal Estampado, CIME; Centro de Investigación de Tratamiento preservador de Madera, CTM; Centro de Investigación de Biología Marina, CIBM; Centro de Investigación Documentaria, DID; Centro de Productividad de la Argentina, CPA; Centro de Investigación en Diseño Industrial, CIDI; Centro de Investigación de la Soldadura, CIS; Centro de Investigaciones Minerales de Cuyo, CMC; Centro de Investigación de la Tecnología del Cuero, CITEC; Centro de Investigación de

Microbiología Industrial, CIMI; Centro de Investigaciones Metalúrgicas, CIM; Centro de Investigaciones Acústicas; Centro de Investigación para las Normas Estructurales del Hormigón, CINEH; Centro de Investigación de Ingeniería Ambiental, CIIA; Centro de Investigación de las Técnicas Matemáticas Aplicadas a la Dirección de Empresas, CITMADE; Centro de Investigación para el Estudio de problemas de la Industria de Celulosa y Papel, CICELPA; Centro de Investigación Tecnológica de la Industria del Caucho, CITIC; Centro de Investigación en Tecnología de Frutas y Hortalizas, CITEF.<sup>175</sup>

En la conformación de estos centros intervinieron universidades como la UBA, UNCu UNL, Universidad Nacional de Córdoba, UNC; Universidad Nacional del Sur, UNS; Universidad Nacional de Tucumán, UNT; Universidad Católica, UCA; y Escuelas Industriales de la Nación. También muchos de los centros contaban con el asesoramiento de la ONU y de la Organización Internacional del Trabajo, OIT, y de centros y asociaciones profesionales y empresarias, como el Centro Argentino de Ingenieros, la Cámara del Metal Estampado y Ramos Afines, la Asociación Nacional de la Productividad de la Nación; el Consejo Unión Industrial Argentina, UIA; la Asociación de Diseñadores Industriales de la Argentina, ADIA. También detectamos en la creación de estos centros la participación activa de las agencias estatales como Secretaría de Industria, Secretaría de Obras Públicas, Municipalidad de Buenos Aires, INTA, Instituto Nacional de la Productividad, INP; Comisión Nacional de Investigaciones Científicas, CNICT, Dirección Nacional de Vialidad, DVN; Dirección de Obras Sanitarias de la Nación DOSN; así como empresas automotrices, alimentarias, frigoríficas, petroleras, de herramientas industriales y de precisión entre otros.

También, como parte del plan de actualización, capacitación y formación de recursos humanos en investigación y tecnología, el INTI se integró junto a otro organismo similar dedicado a la agricultura, el INTA, y a las universidades de Buenos Aires y Córdoba y a los centros profesionales de químicos e ingenieros e ingenieros agrónomos, a la International Association for the Exchange of Students for Technical Experience, IAESTE, entidad que facilitó el intercambio de estudiantes de las disciplinas “científicas y técnicas” otorgando becas de trabajo en instituciones extranjeras.

Hasta aquí hemos presentado los fundamentos que dieron lugar al INTI como ente de promoción de la investigación científica en el momento de impulso al desarrollo de la

---

175 Fuentes consultadas: revista *Tecne* y revista *INTI*. 13 números continuos entre 1961 y 1965.



industria, y el auspicio al intercambio y circulación de profesionales y especialistas con entidades extranjeras, así como la existencia de un plan de cooperación para integrar actores de distintas agencias, estatales y privadas, en la investigación, cuyo espacio común estaría en un centro de investigación sustentado por el instituto y que funcionaba en el mismo. Constatamos así el momento integrador de entidades representativas de lo que Schvarzer denominó como “redes académicas y empresarias”, en referencia a las vinculaciones entre cámaras, asociaciones, consejos, y su acceso y consolidación como la agencia estatal –centros de investigación- en el marco de una entidad que les dio apoyo (2000: 230).

#### **4.2. Los impulsores del Centro de Investigación de Diseño Industrial –CIDI**

A continuación analizaremos el modo en que se encontraron actores sociales de la enseñanza académica, la empresa y la agencia estatal en la creación del CIDI, poniendo a consideración la existencia de un acuerdo común entre ellos al momento de la creación, y sin dejar de lado la importancia de los intercambios pasados, sus convenciones y capacidad de proyección para dar origen a una agencia de promoción de la nueva disciplina. En este sentido se analizará la conformación de una red que tuvo definiciones, interpretaciones y compromisos comunes. ¿Cuáles fueron esas convenciones comunes? ¿Cómo influyó su historia en su conformación? ¿Por qué se inscribió esa entidad en un instituto de investigación tecnológica?

Para responder estas preguntas se estudiará el momento en que el INTI reafirmó sus objetivos, y las claves sobre las cuales se dio origen a centros de investigación que se formaron con representaciones de organismos privados y estatales. En este sentido se presentará la forma en que dos figuras centrales, Basilio Uribe y Rodolfo Möller, hicieron converger las definiciones de entidades internacionales como el ISCID y los principales referentes de la HfG, así como las experiencias locales de diseño en las universidades, las empresas y el Estado a través de Tedeschi, Pirovano, Franz Memelsdorff y los agentes de empresas privadas, entre los que se contaba el ascendencia que aportaban los representaciones de Olivetti y SIAM. Se seguirá la trayectoria de Basilio Uribe, impulsor del CIDI, y el modo en que sus múltiples actividades hicieron posible la integración de

profesionales dentro del centro. En este punto se estudiará su relación con las ideas de Maldonado, su circulación por la universidad y por la empresa, y su intercambio con otros agentes estatales.

Para impulsar la conformación del CIDI, Uribe convocó a los representantes de la empresa, el Estado y la universidad, y en conocimiento de la creación de instituciones similares en el exterior –en particular el *Design Centre* de Londres- programó una política fundacional basada en la investigación, la capacitación y la promoción. El lugar protagónico que tuvo la figura de Uribe en este proceso se puede dimensionar a partir del seguimiento de su desempeño, como ingeniero y escritor, en lugares de administración y gestión. Uribe tenía una formación multidimensional, estudió dibujo y pintura en la Escuela Nacional de Bellas Artes Manuel Belgrano unos años antes que Maldonado, Mele y Hlito, se graduó en ingeniería en la UBA, estudiando en el mismo período que Amancio Williams. En esos tiempos escribía poesía y crítica de arte, por lo cual intercambió experiencias con el grupo de poesía concreta. Asimismo, su actividad como escritor lo acercó al trabajo editorial y periodístico, iniciando una carrera en editoriales y periódicos. En 1953 fue socio gerente de la *Editorial Criterio*, en 1956 fundó la editorial *La Isla* y dirigió el diario *Crítica*; entre 1957 y 1959 se desempeñó como gerente de la *Editorial Haynes*, editora del diario *El Mundo* que publicaba las revistas *El Hogar* y *Mundo Argentino*. Al mismo tiempo acumuló experiencia en conducir equipos de especialistas y profesionales gracias a los sucesivos cargos que ocupó en el área de inspección y máquinas de la Unión Telefónica, en la gerencia del Banco de Crédito Industrial, BCI y posteriormente de la firma Plastiversal SAIC, dedicada a la industria del plástico aplicable a la construcción.<sup>176</sup> En estos espacios Uribe se interiorizó en las dificultades que la etapa de industrialización planteaba y conoció la necesidad de trabajar con especialistas y técnicos de diferentes áreas que pudieran resolver los problemas específicos del sector.

El perfil polifacético de Uribe lo llevó a relacionarse con diversos grupos intelectuales que mediaban entre el arte, la poesía, el periodismo, la publicidad, la ingeniería, relacionándose con artistas, arquitectos y diseñadores, entre los que destacamos su relación con la poesía concreta, con Edgar Bayley y Maldonado.<sup>177</sup> Asimismo, el recorrido en

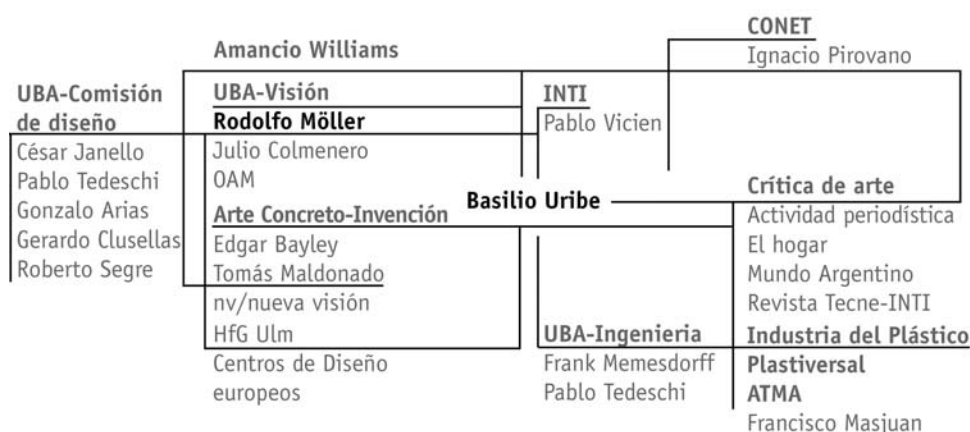
---

176 El Banco de Crédito Industrial fue creado en 1944 para generar créditos de mediano y largo plazo para el sector fabril. Fue un organismo central para el desarrollo de la industria local (Schvarzer 2000: 197)

177 Un cruce interesante de las múltiples actividades de Uribe se dio en el año 1951, cuando hizo publicar un aviso a página completa de la empresa Plastiversal en el primer número de la revista dirigida por

trabajos de distinta índole da cuenta de su capacidad de liderazgo de equipos, que se proyectó hacia lo que sería un lugar clave para el INTI cuando fue designado como Gerente de Promoción, cargo que tenía por objetivo dar a conocer el instituto y establecer todo tipo de contactos con la actividad industrial, y desde el que cual editó una revista de divulgación de actividades principales.<sup>178</sup> A partir de 1961 compartió sus tareas en el INTI con su desempeño como Director de la Escuela Superior de Periodismo.

Como funcionario público, en conocimiento de la tentativa de Pirovano y Maldonado en los '50 por insertar el diseño en el Estado durante la gestión peronista, y en vistas de las condiciones favorables que para ello presentaba el INTI, Uribe se ocupó de establecer los contactos necesarios para la creación de un centro de investigación de diseño dentro del ese instituto. De este modo, convocó al arquitecto Rodolfo Möller y emprendió un recorrido de intercambio por Europa con el fin de observar cómo funcionaban otros centros similares, recientemente creados, y en base a ello convocar un equipo de especialistas e iniciar una gestión de apertura acorde a las normas del INTI.<sup>179</sup>



Contactos y relaciones entre Basilio Uribe y Rodolfo Möller

Maldonado, *nv/nueva visión*, como señal de adhesión al emprendimiento liderado por Maldonado. Este aviso es comentado por toda la literatura específica consultada.

Por otra parte debemos señalar nuevamente la relevancia que alcanzaron los intereses comunes por la vanguardia concreta, y la multiplicidad de actores que se cruzaron en esos ámbitos, entre los que Uribe, católico practicante, frecuentaba a los artistas identificados con el marxismo (recordemos también la relación con Williams, Janello y Pirovano).

178 Se llamó originalmente *Tecne*, y a partir del tercer número, *INTI*.

Nos remitimos al Capítulo 1 en este trabajo.

179 En su viaje Möller presentó el CIDI en el ISCID apoyado por un audiovisual y solicitó la incorporación del centro al organismo internacional.

Möller formaba parte de lo que en el marco de este trabajo hemos identificado como la generación de arquitectos que se graduaron en la UBA al promediar los años '40 identificados con las cátedras de Visión y el movimiento moderno. Siendo aún estudiante tuvo bajo su responsabilidad la edición en castellano de la revista *L'architecture d'aujourd'hui*, editada en Buenos Aires entre 1948 y 1949 por iniciativa de Amancio Williams, desde donde se había ocupado de dar a conocer a la Bauhaus y el grupo CIAM.<sup>180</sup> En 1950 dirigió la revista *canon*, editada por la Facultad de Arquitectura de la UBA, donde fue un protagonista activo durante los '60: integró una comisión junto a Janello, Tedeschi, y los arquitectos vinculados a OAM, Gerardo Clusellas, Roberto Segre, y Gonzalo Arias para la apertura de un departamento o carrera de “Diseño tecnológico” (proyecto que no pudo prosperar) y formó parte de la Cátedra de Visión, alcanzando la titularidad. Al mismo tiempo abrió en sociedad su estudio independiente y trabajó a la par de Uribe en la búsqueda de relaciones que permitieran concretar las actividades programáticas del CIDI. Su periplo con Uribe por Europa incluyó la visita a casi todos los incipientes centros europeos que se alineaban con la exhibición permanente de productos, inaugurada en Londres en 1956 y primera en su tipo, difundida como *The Design Center*. El objetivo principal de esta agencia estatal británica era promover el diseño mediante la exposición de productos. Bajo este mismo perfil se encontraban: en Suecia el Svensk Form de Estocolmo; en Alemania el Zentrum de Stuttgart; en Holanda el Centrum voor Industriële Vormgeving de Ámsterdam, en Bélgica el Design Centre de Bruselas, y en Japón la Japan Design House de Tokio. Esta conexión con centros extranjeros fue registrada en la publicación del INTI, primero bajo el nombre de *Tecne* y luego simplemente *INTI*, que editaba Uribe.<sup>181</sup>

Cabe detenerse aquí en algunos artículos de esa publicación que documentaron el momento de impulso y anticiparon la creación del CIDI: el primer número se editó en 1961 y presentó íntegramente las actividades y objetivos del instituto, incluyendo en la

---

180 Williams convenció a su primo de la editorial Kraft, para publicar la revista, castellanizada a *La Arquitectura de hoy*. Se editaron doce números y fue un medio de consulta frecuente entre los arquitectos. (Borthagaray, 1997:21)

181 El viaje de Uribe y Möller no era la única fuente de intercambio entre el Estado y las instituciones extranjeras de diseño: en 1962, un grupo de intelectuales y personalidades argentinas visitó la HfG. La comitiva estaba integrada por Blas González (Director de Cultura del Ministerio de Educación de la Nación), Jorge Romero Brest (Director del Museo Nacional de Bellas Artes), Ignacio Pirovano (miembro de la Comisión Nacional de Educación Técnica), Amancio Williams (Academia de Bellas Artes y Universidad Católica) y Keneth Kemble, pintor y profesor.

contratapa una convocatoria para presentar solicitudes de apertura de centros de investigación que se siguió publicando durante los cuatro números siguientes. El tercer número, editado en el mes de abril de 1962, presentó el artículo del ingeniero Tedeschi que hemos citado en el capítulo anterior titulado «Definición del diseño industrial». El número 4 publicó el artículo «Diseño y calidad», se trató de la transcripción de una conferencia dictada en el INTI por el ingeniero holandés Jan Van Ettinger del Bouwcentrum de Rotterdam, en la que delimitó los alcances del trabajo de diseño inserto en los procesos industriales, y puntualizó la noción de “calidad” alrededor del diseño como “un concepto relativo, una coincidencia entre el producto y el consumidor”, cuyo nivel máximo se podría alcanzar forjando una sociedad en la que se integrasen de los productores, los distribuidores y los destinatarios o usuarios de los productos,

“El diseñador industrial tiene un papel esencial en este proceso, puesto que él debe concebir el producto en función de todos los factores que hacen a su calidad. Contrariamente al arquitecto que piensa en términos de obra única, el diseñador debe pensar en términos de producción en masa, conocer la distribución, tener sentido del mercado. Debe aprender a armonizar las exigencias contradictorias de la producción y la comercialización.” (Ettinger 1962: 15)

Así Ettinger apuntaba a una forma de diseño que no quedara sujeta a las imposiciones del mercado, asignando al diseñador un rol central en el proceso de producción de objetos y en su circulación en el mercado, cabe recordar en este sentido las apreciaciones de Memelsdorff sobre este tema analizadas en el capítulo anterior. En el número siguiente de la revista, editado a comienzos de 1963, se anunciaba la creación del CIDI en palabras de Uribe: “El 12 de Diciembre quedó constituido el CIDI, decimosexto centro fundado por INTI. Tiene por objetivo difundir los principios y prácticas de una moderna disciplina que determina las formas de los objetos para la industria, conciliando las exigencias técnicas y económicas de la producción en serie, con los requerimientos estéticos y prácticos de la comercialización». (Uribe 1963:14) La definición, si bien breve y sintética, nos permite reflexionar sobre tres aspectos respecto de la creación del CIDI: en primer término, es coherente con la dictada desde el ISCID en 1957, y seguida por el Design centre de Londres,

“Un diseñador industrial es una persona que se cualifica por su formación, sus conocimientos técnicos, sus experiencias y su sensibilidad visual en el grado de determinar los materiales, la estructura, los mecanismos, la forma, el tratamiento superficial y el vestido (decoración) de los productos fabricados en serie por medio de procedimientos industriales. Según las circunstancias el diseñador industrial se ocupará de uno o de todos esos aspectos. Puede ocuparse también de los problemas relativos al embalaje, a la publicidad, a las exposiciones y al marketing, en el caso de que las soluciones de estos problemas, además de un conocimiento técnico y una experiencia técnica, requieran también una capacidad de valoración (appreciation) visual” (ISCID en Bonsiepe 1978: 20)

En ese momento en pleno proceso de ajuste por parte de los actores del ISCID, esta definición -más desarrollada y completa que la de Uribe- enmarcaba el diseño industrial en la producción en serie, hacía referencia a los requerimientos técnicos y a los estéticos, y otorgaba un amplio campo de acción a los diseñadores industriales –desde la determinación de los objetos hasta su distribución y promoción-.<sup>182</sup> En este sentido cabe destacar algunas coincidencias. En primer término no contradice las afirmaciones de Maldonado en la revista *ulm* analizadas en el capítulo 1, en lo que concierne a sus reflexiones sobre la “forma” de los objetos industriales, a la “producción en serie” y al planteo de vinculación entre las exigencias “estéticas” y “prácticas”. En segundo término tiene también analogías con las definiciones de los propios actores locales que circularon entre la universidad y la empresa y que hemos citado en los capítulos 2 y 3, tales los casos de Almeida Curth, Tedeschi, Memelsdorff, entre otros, en cuyo discurso, y en mayor o menor medida, encontramos a su vez puntos de contacto con las ideas de Maldonado Y en tercer lugar, al afirmar el objetivo de “difundir los principios y prácticas” adelanta un programa de actividades alrededor de las cuales circularán estos actores –ingenieros, arquitectos, técnicos, artistas- que se empiezan a autodenominar como diseñadores a raíz de su actividad en empresas, universidades y otras agencias del estado en la promoción de sus propios discursos.

En esa circulación entrarán en juego, como veremos en adelante, los actores internacionales que forjaron los primeros centros de diseño y los protagonistas de la HfG, quienes profundizarán en la circulación del concepto del diseñador como “proyectista”, tal como lo planteara Maldonado en 1961 y lo afirmara el mismo Uribe en 1962, en ocasión de

---

182 Nos remitimos aquí al análisis sobre las definiciones de diseño industrial planteados en la introducción del libro *Teoría y práctica del Diseño industrial* (Bonsiepe 1978: 20).

una charla que dictó ante el Centro de Productividad de la Argentina. Al analizar la terminología con que se nombraba el diseño industrial en Francia, Italia, Inglaterra y Alemania, y las implicancias en cada una de ellas, señaló:

“1. La designación inglesa acentúa las características de proyecto técnico contenidos en el concepto, pues señala el hecho de diseñar –proyectar- para la industria.

2. La nomenclatura francesa subraya la búsqueda de belleza.

3. La alemana puntualiza la necesidad de dar una forma adecuada a la realización industrial, incluye la noción estética y la desborda.

(...)

De manera que si tratáramos de englobar en una sola definición las implicaciones de las tres, deberíamos decir que la noción de diseño industrial incluye la de proyecto técnico, la de logro estético y las de otras connotaciones que la forma de un objeto suscita, por ejemplo, simbólicas.”

(Uribe 1964: 127)

Así pues, para Uribe el diseño industrial se entendía actividad de planificación para resolver el producto con conocimiento particular de los medios para llevarlo a cabo – “proyecto técnico”-, que tiene por efecto el aspecto, en sus rasgos característicos –“logro estético”- y en lo que el objeto da cuenta como tal en cuanto a las convenciones dadas, el objeto como portador de mensajes –connotaciones simbólicas-. Uribe profundizó estas ideas en un artículo sobre diseño industrial preparado en 1965 a solicitud de la UNESCO, y publicado al año siguiente en una publicación de múltiples autores en la que participaría, entre otros, Herbert Read.<sup>183</sup> El artículo se tituló “La contribución del diseño industrial a la estética del siglo XX”, y en él se afirmaba: “el diseño debe ser aprendido como una nueva disciplina impartida por nuevos métodos y guiada por una nueva realidad ambiental que proviene de un nuevo sentido de la industria, que está penetrando en nuestro mundo de más en más.” (Uribe 1976: 5). Para concluir diciendo

“Estas notas han tratado de dirigir la atención hacia los siguientes puntos:

a) no existe el objeto de arte en sí como un todo, aunque sí como ‘resonador’ o ‘diapasón’. Este ‘resonador’ tiene existencia real propia dentro de sus límites y constituye ‘la obra de arte’ (...)

---

183 Recordemos que Herbert Read era el impulsor del Council of Industrial Design inglés, y que era un autor consultado por los actores desde la época del Arte Concreto-Invención.

- b) Existen otros ‘resonadores’ menores, incapaces de suscitar esa vibración de plenitud. Dentro de tal escala se ha atribuido al diseño industrial el papel estructurante en las relaciones armónicas con los entornos que afecta: económico, técnico, de uso, cultural”;
- c) el diseño industrial no pertenece al terreno del arte, aunque tiene importancia estética fundamental como difusor de la cultura que el arte no alcanza a cumplir con la sociedad contemporánea. El diseño industrial puede ser interpretado como un medio de comunicación con la masas”;
- d) Si se considera el diseño industrial como una asíntota del objeto industrial, las conclusiones que se extraigan para la relación entre artes visuales y objeto industrial valen igualmente para aquél. El objeto industrial es punto de llegada de toda una tendencia visual ‘constructivista’ en el origen de la enseñanza del diseño, geometrizable en todo momento, incluso ‘op’ en la actualidad y de partida de otra que lo antepone a la noción tradicional o romántica de arte: dadaísta alrededor de 1920 y neodadaísta o ‘pop’ hoy en día. El paisaje doméstico oficinesco, fabril o urbano es el campo actual o potencial del diseño industrial. Tal paisaje es nutrido por una de esas corrientes del arte y devorado por otra;
- e) distintos hombres que tuvieron participación en el nacimiento o en el desarrollo de las nociones de diseño y del diseño industrial fueron o son artistas visuales, cuyo arte se enriqueció en contacto con aquella enseñanza y señaló nuevos rumbos a las tendencias artísticas. Moholy Nagy y Joseph Albers son los dos ejemplos más indiscutibles.” (Uribe 1976: 9)

En cada uno de los cinco puntos expuestos por Uribe vemos coincidencias e influencias del pensamiento de Maldonado. Uribe se valía del carácter de “‘resonador’ o ‘diapasón’” que asignó al objeto artístico para darle entidad propia –el frase “tiene existencia real propia” nos remite al Arte Concreto-Invención y su preocupación por el rodear al hombre de “cosas reales”- , entendiendo que se hace presente en tanto repercute en el “contemplador” y despierta un estado “estético” que deviene en una experiencia totalizadora, “plena”.<sup>184</sup> Esta experiencia tiene diferentes estadios, cuya base común es la “armonía” –definida en términos de equilibrio y belleza, tal como señaláramos al abordar los cursos y estudios de Visión-, entre los cuales se encuentra el diseño industrial, al que lo sitúa alrededor del ser humano, integrante activo de que aquello que lo circunda –lo que Maldonado denominó como “ambiente humano” o “entorno humano”-.<sup>185</sup>

De este modo, para Uribe, el diseño industrial es elemento transmisor de cultura –nos remite una vez más al concepto de cultura material propuesto por los constructivistas rusos

---

184 Nos remitimos al Capítulo 1 de este trabajo.

185 Nos remitimos al capítulo 2 de este trabajo.



y seguido por Maldonado- que “puede ser” pensado como “medio de comunicación de masas” – y también a la inquietud planteada respecto de las comunicaciones desde *nv/ nueva visión*, revista que apoyara Uribe, y al rol que la HfG asignó a este tema-. Según Uribe el origen de la enseñanza del diseño reside en los “constructivistas” –convocamos aquí a su relación con el Arte Concreto, a las experiencias del Bauhaus y nuevamente, por extensión, a la materia Visión-, cuya continuidad está en lo “geometrizable” – por “op” hace alusión acá al arte óptico, tendencia instalada en esa época que experimentaba con los fenómenos de la percepción estudiados por Arnheim, Kepes y Kofka, entre otros- contrapuestos a los “dadaístas” o “pop” –versión éstos de lo que en los ´40 expresaban las formas del “automatismo”, combatidas por los pintores concretos-, para finalizar mencionando una especie de retroalimentación sufrida entre el diseño y el arte, en alusión a los bauhasianos Moholy-Nagy y Albers.<sup>186</sup>

Hemos visto el modo en que Uribe, acompañado por Möller, fue construyendo un espacio dedicado al diseño desde su tarea de promotor del INTI , y cómo su experiencia previa le aportó contactos, relaciones y capacidad de gestión para lograr la apertura del centro. Destacamos en su trayectoria sus contactos con los artistas concretos, con los ingenieros, con los medios de difusión y con el BCI, ámbito en el que se introdujo en los problemas empresarios y fabriles y se contactó con numerosos industriales. Asimismo nos detuvimos en el análisis de algunos paralelismos entre las convicciones de Uribe y las de Maldonado, surgidas desde su propio conocimiento mutuo y de las experiencias compartidas por ellos en ámbitos tan aparentemente disímiles como la experimentación artística, la empresa y la formación universitaria, que los vinculó –e identificó- con las ideas, prácticas y paradigmas del movimiento moderno.

Resulta pertinente entonces ver cómo se integraron las representaciones, quiénes fueron los agentes de las empresas y universidades y organismos estatales que dieron origen al CIDI y verificar si entre ellos existieron lazos de contacto comunes en cuanto a los pensamientos, prácticas y definiciones alrededor del diseño industrial.

#### **4. 3. El grupo fundacional del Centro de Investigación de Diseño Industrial – CIDI-**

---

186 Dos textos que publicó Maldonado en la revista *ulm* en 1962 y 1963 respectivamente, se nos hacen presentes en la lectura del texto de Uribe, *Arte e industria* (1977: 135) y *Objetos de diseño y objetos de arte* (1977: 143).

Como se ha señalado, Uribe contó con el apoyo de un grupo heterogéneo de profesionales que se desempeñaban en las empresas, la universidad y otras agencias del Estado, con quienes integró un Comité Asesor formado por cinco representantes de entidades privadas, y tres representantes oficiales, cuya función era sugerir y supervisar las actividades, aconsejar respecto de las líneas programáticas y llevar a cabo el seguimiento de los eventos. La representación privada estaba dada por Julio Álvarez (Eugenio Diez S.A.C.I.) Hernán Pérez Colman (IPAKO SA) Franz Memelsdorff (SIAM Di Tella), Carlos Eastman Lowey (Stanley V. Coates) y Roberto Cavadini (Olivetti Argentina). La representación oficial estuvo dada por dos integrantes de la UBA, Möller (Facultad de Arquitectura) y el ingeniero Tedeschi (Facultad de Ingeniería), Pirovano por el Consejo Nacional de Educación Técnica, CONET, y el ingeniero Pablo Vicien por el INTI, quien presidía la Comisión.<sup>187</sup> Se consolidó así un grupo de perfil amplio, que tenía distintos anclajes con el diseño pero compartía los lineamientos básicos del CIDI. ¿Cuáles fueron los puntos de contacto entre Uribe y Möller y quiénes conformaron el Comité Asesor? ¿Cuál fue la importancia que tenía la presencia de esas representaciones para el desarrollo y prestigio del CIDI?

Julio Álvarez estaba encargado del diseño de muebles para vivienda de la empresa Eugenio Diez, dedicada a la producción y venta de mobiliario.<sup>188</sup> Mantenía contacto con Möller a partir de su paso por la Facultad de Arquitectura de la UBA, y en particular por la cátedra de Visión. Por su parte Hernán Pérez Colman, era el representante de Industrias Petroquímicas Koopers, IPAKO SA, empresa que había sido fundada por el empresario de origen catalán Francisco Masjuan, quien a su vez había sido fundador y presidía la empresa ATMA SA y la Cámara de Moldeadores (luego sería la Cámara Argentina de la Industria Plástica) siendo un miembro activo de la Unión Industrial Argentina, UIA. Pérez Colman, Masjuan y Uribe compartían el trabajo en el área de los plásticos.<sup>189</sup> Eran un momento de

---

187 El gobierno de Arturo Frondizi había creado el Consejo Nacional de Educación Técnica, CONET en 1959 para apoyar, supervisar y organizar las escuelas argentinas de enseñanza técnica

188 Eugenio Diez se especializaba en muebles para viviendas y equipamiento para oficinas, entre los productos que ofrecía importaba muebles diseñados en Finlandia, Estados Unidos y Alemania.

189 La Cámara Argentina de la Industria Plástica fue creada en 1944. En los años '50 publicaba una revista de divulgación en la que se publicaban técnicos, especialistas y fabricantes. En el año '61 comenzó a dictar cursos especializados desde un instituto especialmente creado para tal fin. Masjuan tuvo mucho que ver con estas iniciativas.

grandes avances tecnológicos en esa área y el plástico era experimentado como material apto para resolver numerosas demandas en los artefactos y productos, desde piezas industriales eléctricas y de construcción hasta equipamiento y envases.<sup>190</sup> Roberto Cavadini representaba a Olivetti Argentina, era quien transmitía la experiencia de una de las compañías con mayor desarrollo en la región, tomada como ejemplo y cuyo modelo de trabajo era valorado internacionalmente. El ingeniero Franz Memelsdorff representaba a SIAM la empresa nacional más pujante, y era el sucesor de Méndez Mosquera en la gerencia de Agens, desde donde se planteaba el diseño para sus productos y derivaba trabajo a estudios particulares, entre los que se contaba el de Möller. Respecto de la representación oficial, en apartados anteriores se ha presentado a Tedeschi -relación con el grupo de SIAM y la UBA- y Pirovano –muy vinculado a Maldonado, quien al año siguiente cedió su lugar al ingeniero Benjamín Berra, también del CONET-.

Estas representaciones, repartidas entre un comité ejecutivo y asociados, fueron cambiando en el tiempo, pero si se analizan las diferentes conformaciones verificaremos que hubo una rotación más o menos afín, entre los actores que circulaban la empresa, el estado y la universidad. El equipo de trabajo del CIDI al momento del inicio de actividades estaba integrado por dos profesores de la materia Visión de la UBA, Julio Colmenero y Marta del Castillo, como ayudante y secretaria técnica respectivamente. Julio Colmenero alcanzó un rol protagónico en el centro, era técnico industrial, había estudiado arquitectura en la UBA y mediante una beca había cursado seminarios en la HfG. Enseñaba en la Escuela Prillidiano Pueyrredón, y durante los '60 trabajó como diseñador para Comte, Atma, llegando a desempeñarse como director del CIDI. A este primer equipo se agregaron Marta del Castillo, docente de la cátedra de Visión de la UBA y Silvia Dodds (Rey 2009: 437).

Así encontramos que las representaciones en el CIDI eran coherentes con los objetivos del centro, y que los actores tenían contactos previos en la universidad, la empresa y los emprendimientos personales, integrando desde el comité asesor un equipo que más allá de ser rotativo mantuvo una base común sobre la idea de diseño. Repasando los puntos de

---

Schvarzer ha indicado el grado de participación que alcanzaron algunos integrantes de la UIA en el gobierno de Frondizi en el desempeño de cargos decisivos (Schvarzer 1991:204).

190 Desde los años '40 con la baquelita se daban grandes avances alrededor de los polímeros. Se consideraba un material moderno, que no requería mucho mantenimiento y tenía larga durabilidad (Bijker 2008: 89)

convergencia en estos grupos fundacionales encontramos una presencia activa de integrantes de la cátedra de Visión de la UBA, contactos entre éstos y los ingenieros formados en la generación de Uribe vinculados a las industrias que apostaban al progreso, y que además desarrollaban actividades claves en empresas líderes como SIAM y Olivetti. También se destaca la presencia de lo que consideramos ya como un pionero en la creación de espacios de promoción pública y privada de diseño, como lo fue Ignacio Pirovano. Este empresario e intelectual, amigo de Maldonado, peleó por abrir estos espacios desde su temprano paso por el gobierno peronista hasta su desempeño de entonces en el CONET. Se va reconfigurando así la trama entre los actores que crearon esta agencia estatal, viendo que se trató de una organización entre múltiples sectores, que en ese tiempo y lugar particular “fueron” el Estado (Boholavsky y Soprano 2010: 25). En el esquema siguiente detallamos los lugares que ocupaban en el momento de creación del CIDI, sin dejar de considerar que hemos presentado, en capítulos anteriores, las trayectorias previas de muchos de ellos:



Relaciones de Basilio Uribe y Möller en la creación del CIDI

#### 4. . Las primeras prácticas

La creación del CIDI se formalizó el 12 de Diciembre de 1962, y sus actividades se iniciaron públicamente en mayo del año siguiente con la inauguración de la Primera Exposición de Diseño Industrial en el Museo de Arte Moderno, MAM, de la ciudad de Buenos Aires, con el dictado de un seminario de capacitación y el llamado a un concurso de diseño de máquinas y objetos de uso doméstico y de oficina. La muestra fue organizada por

Basilio Uribe a quienes asistieron Marta Del Castillo y Silvia Dodds; el arquitecto Gerardo Clusellas se encargó del montaje, Carlos Fraccia realizó el catálogo, Memelsdorff, Möller y Uribe realizaron la señalización callejera, y Rafael Iglesia realizó, sobre un guión de Uribe, el audiovisual (Rey 2019: 28).<sup>191</sup>

La exposición presentó, en un extenso recorrido a lo largo de tres pisos del edificio del Centro Cultural General San Martín de la ciudad de Buenos Aires donde funcionaba el MAM, desde elementos utilitarios para el hogar –vajilla, utensilios, baterías de cocina- y equipamiento para el hogar y la oficina –sillones, lámparas, mesas- hasta herramientas y artefactos –motores y equipamiento industrial-, abarcando productos de diseño avalados por los centros extranjeros, y lo que para ese momento eran medios de comunicación visual avanzada, “una nueva expresión de la técnica moderna” (Uribe 1962: 23): un circuito cerrado de televisión más una exhibición audiovisual, conformando un repertorio de alrededor de 400 productos clasificados según las siguientes áreas: producción, profesiones especializadas, organización y administración de trabajo, arquitectura, doméstico para producción, doméstico para consumo, doméstico para estar, higiene y tocador, esparcimiento (Rey 2009: 28). Todo ello acompañado por un catálogo que tenía artículos y definiciones de diseño industrial a cargo de Tedeschi como representante de la recientemente creada Asociación de Diseñadores Industriales de la Argentina, ADIA y Uribe como referente del CIDI y por conferencias dictadas por el Presidente del ISCID.

Los impulsores y organizadores pensaron la muestra con una función “didáctica”, ya que consideraban que la exhibición de los objetos previamente seleccionados y los medios audiovisuales integraban un grupo mediante el que no sólo se daban a conocer las incumbencias del diseño industrial, en *qué* consistía, sino también se instruía acerca del *cómo* debían ser los objetos diseñados y sus comunicaciones.<sup>192</sup> Los objetos se podían tocar y manipular, práctica que inauguró una tradición para el CIDI en ese sentido. (Rey 2009: 28)

---

191 Recordemos que los contactos de estos arquitectos y diseñadores. Gerardo Clusellas integraba OAM, y junto a Carlos Fraccia y Rafael Iglesia trabajaban en Onda Diseño, donde hacía trabajos para SIAM.

, En ese momento el presidente del ISCID era Sigvard Bernadotte.

192 Nos remitimos al Capítulo 1 cuando abordamos, a raíz de la HfG, la inserción del concepto de comunicación visual en la escuela; y al capítulo 2 cuando revisamos el mismo concepto en el texto que dio origen al Departamento de Diseño de la Escuela de Bellas Artes.

El acto inaugural de la exposición demuestra la repercusión que alcanzó en sectores del ámbito privado y del Estado, estuvieron el secretario de Industria de la Nación, el Ministro de Relaciones Exteriores, el intendente de Buenos Aires, arquitecto Raúl Presbisch, el vicerrector de la UBA, el presidente del Consejo Nacional de Educación Técnica, CONET, embajadores y diplomáticos de los países representados, y como Director de la HfG, Tomás Maldonado. Hablaron el Secretario de Industria, el presidente del INTI y el director del CIDI.<sup>193</sup> Además del apoyo estatal, la muestra tuvo gran difusión mediante afiches y señalización urbana, y alcanzó carácter masivo, siendo visitada por gran cantidad de público lo que a su vez repercutió positivamente en los medios periodísticos y ayudó a dar a difusión la convocatoria del “Concurso de Diseño Industrial”, destinado a máquinas, objetos de uso doméstico y oficinas.<sup>194</sup> Todos los aspectos de la exposición fueron fotografiados para la realización de un audiovisual –diapositivas fotográficas, locución y música- que fue tiempo después proyectado en la ciudad de Córdoba como inicio de un recorrido de difusión del CIDI por diferentes ciudades del país.

Estas dos actividades, la muestra y el concurso, concretaron dos de los cuatro ejes fundacionales del centro, que tenían como meta principal extender lazos de contacto con el medio productivo local: se programó además la implementación de seminarios internacionales de capacitación, y se impulsó la creación de un instituto de enseñanza especializada. Para el dictado de los primeros seminarios se contaba con la presencia del diseñador británico miembro fundador del ISCID e integrante del London Design Centre y profesor del Royal College de Londres Misha Black, y del presidente de la Asociación de Diseñadores de Finlandia, Itmari Tapiovaara.<sup>195</sup>

---

193 Consignamos aquí sólo los nombres que hemos mencionado a lo largo de este trabajo. El detalle de los nombres de las autoridades se puede ver en (Rey 2009).

194 Según las fuentes consultadas a la muestra asistieron entre 45.000 y más de 50.000 personas. (*summa* 1963) y (Rey 2009).

Recordemos la influencia del Royal College en la creación del departamento de diseño de la UNLP. Black era un arquitecto ruso que en 1931 creó el primer estudio de diseño industrial de Inglaterra. En esos años trabajaba en diseño para empresas como la British Petroleum, y era integrante del Council of Industrial Design, organismo creado en 1943 por Herbert Read, a quien nos referimos en el capítulo 1, destinado a la difusión del diseño industrial. Asesor en diseño de la Comisión Británica de Transportes, director de la Design Research Unit e integrante de la muestra permanente del conocida como Design Centre. Fue uno de los fundadores del ISCID, entidad que presidió entre 1959 y 1961, ámbito en el que intercambió experiencias sobre definiciones, enseñanza y práctica con Maldonado. En Buenos Aires dictó conferencias y cursos sobre diseño industrial y un seminario dedicado especialmente al diseño de máquinas y aparatos domésticos.

195 Tapiovaara era presidente de la Asociación de Diseñadores de Finlandia ORNAMO, Especializado en diseño de muebles en serie, había obtenido numerosas distinciones internacionales. Su curso, dictado en el mes de mayo de 1963 en el INTI, fue el primer curso fundamentado sobre Diseño Industrial realizado en el

Black estuvo un mes en Buenos Aires y su seminario fue sobre máquinas y aparatos para el hogar, tema que entraba en coincidencia con la convocatoria a concurso. Se programó con una carga horaria de 30 horas repartidas en diez jornadas, a lo largo de las cuales se abordaron cuestiones referidas a la definición del diseño industrial dadas desde el ISCID, a la formación de diseñadores y a la integración de equipos, así como temas de antropometría y ergonomía, investigación de mercados, gusto del público y estilo, la profesión y sus especializaciones, organización de estudio y aranceles profesionales, conformación de asociaciones profesionales y protección de diseños (Rey Pastor 1963: 98). Demarcó también las habilidades y capacidades del diseñador, como “el capacitado por su entrenamiento, conocimiento técnico, experiencia y sensibilidad visual para determinar los materiales, la construcción, mecanismos, formas, color, aspecto superficial y ornamentación de esos productos elaborados en procesos industriales” (Black citado en Rey Pastor 1963: 98).

Black dedicó la última jornada del seminario al análisis de objetos de diseño realizados por los cursantes, quienes pusieron en discusión los diseños de un ventilador SIAM y su propuesta de rediseño, una silla Harpa, dos modelos de planchas Atma y la ornamentación de fuentes de horno realizadas en Cícero Publicidad para la empresa Cristalerías Vidrart y como único diseño extranjero, un ventilador realizado en la HfG. Quienes tomaron el curso habían sido previamente seleccionados conformando un grupo de 26 participantes, arquitectos e ingenieros que trabajaban en la universidad y en las empresas, entre quienes estaban Memelsdorff, José Rey Pastor –Harpa-, Méndez Mosquera –Harpa, Cícero. SIAM, Visión *summa*-, Vila Ortiz –IDI-, Borthagaray, Aizemberg –Harpa-, entre otros. Los temas de las conferencias que dictó Black a solicitud del CIDI en Buenos Aires, en Industrias Kaiser Argentina, IKA, en Córdoba, y en el IDI de Rosario, y que enumeramos a continuación, son significativos en el análisis que aquí desarrollamos en tanto dan cuenta de los debates imperantes en el momento referidos a la enseñanza, la industria, las agrupaciones y la historia de los diseñadores: “La preparación de los diseñadores industriales”, “La relación entre los diseñadores industriales y las industrias artesanales (textiles, vidrio, cerámica), “La organización profesional de los diseñadores industriales

---

país. El tema fue sobre composición plástica y la finalización del mismo fue con la implementación de dos concursos, uno individual y el otro en equipo.

desde el punto de vista nacional e individual”, y “El desarrollo del diseño industrial durante los últimos 50 años en Gran Bretaña y en el continente europeo”.

Por su parte, el seminario de Tapiooovara se programó en 13 clases a dictar en dos semanas y se exploró en el estudio de formas, colores y texturas naturales a partir del dibujo en tinta china y su relación con las formas creadas por el hombre, la construcción de estructuras bidimensionales y tridimensionales en papel y arcilla, y la realización de un círculo cromático a partir de la selección de elementos naturales. Se trabajó en la reflexión crítica sobre los resultados obtenidos y sobre los objetos expuestos en la muestra de diseño y así como acerca de la producción personal de Tapiooovara (expuesta en fotografías y dibujos), El seminario concluyó en un concurso entre quienes tomaron el seminario para el diseño de una sandalia que fue analizado por un fabricante de calzado; en un trabajo en equipo a cargo de tres grupos de participantes, coordinados por Memelsdorff, Vila Ortiz y Borthagaray, para la realización de un sistema de paneles para exposición, división y armado de espacios, que fue comentado por Williams, y en la proyección de un audiovisual sobre la industria en Finlandia. Una vez concluido, los arquitectos Vila Ortiz (IDI) y Aizemberg (Harpa) y el ingeniero Memelsdorff reseñaron las actividades en la revista *summa* n° 2: “La lectura del programa del seminario dictado por Ilmari Taiovaara induce a pensar que el mismo consistió en algo así como un cursillo de visión, del tipo del dictado en nuestras facultades de arquitectura. En cierta medida lo fue. Sin embargo hubo diferencias, más en lo que en la actitud se refiere, que en el contenido mismo” (Memelsdorff 1963: 99)

Por un lado, en las afirmaciones de Memelsdorff verificamos los alcances de la enseñanza de Visión, y el conocimiento de esa práctica y estrategia de la enseñanza por parte de un ingeniero dedicado al diseño; por otra, destacamos las “diferencias” detectadas en el curso del diseñador finlandés respecto de la enseñanza local en esa materia, en el sentido de un “carácter intuitivo” para comprobar “leyes de lo perceptivo y lo formal” que contrastaban con las prácticas más razonadas de los cursos dictados en las universidades nacionales, y de una lectura de lo “natural”, atribuida a “los bosques, la fauna y la historia de un país y su gente”. Esta lectura es coincidente con la que hiciera Vila Ortiz, quien destacó ese aspecto “intuitivo” como la “aventura” planteada para el curso,



“Sería el relato de la clásica sucesión de problemas que, con leves variantes, han alimentado los talleres de lo que se ha dado en llamar ‘diseño básico’, ‘metodología visual’, ‘taller experimental’, ‘visión’, etc, en una línea didáctica que recorre con mayor o menos fortuna desde el Bauhaus y los cursos de Chicago hasta nuestras escuelas de arquitectura  
(...)

Tapiovaara mostró, más que enseñó, el valor operativo de la aventura responsable” (Vila Ortiz, 1963: 96).

En ambas reseñas del seminario vemos hasta qué punto era llevado a la práctica por los actores locales la idea de la materia Visión como un proceso “racional”, de reflexión crítica, por lo que les llamaba la atención el espíritu intuitivo del finlandés; asimismo destacamos y confirmamos el carácter “responsable” que Vila Ortiz atribuye a su “aventura”, un término asociable a las ideas de “responsabilidad social” planteadas en esos años y en sus respectivos espacios de formación profesional por Maldonado, Tedeschi y Almeida Curth, (entre otros) y analizadas en los capítulos anteriores.

Respecto del Concurso de Diseño Industrial, se realizó mediante una convocatoria abierta a las empresas de todo el país, a los diseñadores y equipos de diseñadores y a los estudios de diseño industrial, para presentar productos de diseño de manufactura nacional –podían intervenir empresas extranjeras bajo licencia- que cumplieran los siguientes requisitos: “proyectos realizados en nuestro país (originales o rediseñados); proyectos que han entrado en fase de producción, luego suspendida; proyectos que aún no estén en la etapa de comercialización al 1° de marzo de 1964, fecha de cierre de la inscripción.” (Uribe 1963: 23). Como se ve la convocatoria utiliza la palabra “proyecto”, que se incorpora como terminología propia para designar los productos, herramientas y artefactos que podían estar en proceso de realización, que no hubieran podido concretarse o que ya estaban insertos en el mercado, cuya preselección estuvo a cargo de Uribe, Tedeschi, el arquitecto Rafael Oneto y el ingeniero Emil Taboada, quienes eligieron 98 trabajos de 127 presentados. Asimismo se anunció que el jurado de selección final quedaría a cargo de representantes del INTI, de la UBA, del CONET, y de la ADIA. El jurado se formó por un productor, Luis F. Gottheil, que convocaron Ignacio Pirovano, del CONET y Amancio Williams, más un diseñador –el ingeniero Emil Taboada, quien era también fundador de la ADIA-, un representante por la Facultad de Ingeniería y de la ADIA –Tedeschi-, un representante por la Facultad de Arquitectura –Oneto- y uno por el INTI –Uribe-, quienes determinaron como categorías de

premios el “Sólido de plata” y el “Sólido de Cobre” y etiquetas de “buen diseño”, orientadas a promover los diseños locales. Las distinciones se otorgaron del siguiente modo:

#### **Sólido de Plata**

Lámpara española. Arq. J.A. Coderch. Productor S.C. Asoc.

#### **Sólidos de Cobre**

Olivetti Quanta, diseñador Marcelo Nizzolli, Olivetti Argentina; Silla modelo '72 giratoria, Diseñada por Eero Saarinen (EEUU) producida por Interieur Forma; heladera SIAM 100, diseñada por el departamento de Diseño Industrial de SIAM; Jubello del diseñador Jacobo Glanzer en producción por Juvelo SA; Celestinet de 8 notas, diseñado por Leandro Siri y Federico Faure. Productor Celestar.

42 etiquetas de Buen diseño.

Los premios se otorgaron según siguientes los criterios de selección: que se tratara de un producto para la producción seriada, pertinencia económica y apropiada de la materia prima utilizada, procesos de fabricación en compatibilidad con la economía de materiales, características formales, cromáticas y de textura adecuadas, perdurabilidad de las características durante la vida útil del producto, fácil mantenimiento y limpieza, armonía de las formas, terminación final.<sup>196</sup> Dadas estas características, el concepto de buen diseño se presentaba en el análisis de cada uno de los rasgos distintivos de los productos, en tanto se manejaban valores que iban más allá de la enumeración de una serie de requisitos. Nos referimos a las relaciones entre los aspectos formales, la función, la economía, los materiales, los aspectos tecnológicos, entre otros. Estos valores ponderados para la distinción de los diseños, dan cuenta -además de qué concebían estos actores como el “buen diseño”- de la presencia de las ideas de Maldonado referidas a la necesidad de generar objetos que respondieran a las necesidades de la vida cotidiana y favorecieran la experiencia cultural y social –cuestiones sobre la economía, la utilidad, los materiales, entre otros- y también a los estudios y análisis más específicos afines a las experiencias de Visión -los aspectos concernientes al color, la forma, la textura y la terminación final-. Estos

---

196 Ver (Rey 2009).

criterios para la evaluación de productos, la la integración de jurados y la selección de objetos, se mantuvo, con sutiles modificaciones, mientras se realizaron los concursos de “buen diseño”.

Otro de las iniciativas que tuvo el CIDI desde su creación fue la apertura de un espacio para enseñanza de diseño y la formación de diseñadores. Los cursos internacionales analizados más arriba respondían a una idea de perfeccionamiento y capacitación para profesionales con cierta experiencia (tenían características por su carga horaria y dinámica de cursada, de lo que hoy conocemos como seminarios de posgrado) que se complementó con la creación de una escuela de formación superior con título equivalente al grado universitario de alcance nacional. A comienzos de 1964 Uribe y Möller integraron una comisión junto a Iglesia (Onda), Memelsdorff (SIAM), Taboada, Vicien (INTI) y Vila Ortiz (IDI), para estudiar los lineamientos de origen para la escuela y analizar las posibilidades de hacer efectivo proyecto.<sup>197</sup> Asimismo convocaron a Maldonado, quien estaba dictando los seminarios de diseño industrial, para trazar un diagnóstico y proponer las pautas a seguir, consideraciones que fueron por él volcadas en un informe en el que aconsejaba selección de estudiantes para cursos reducidos, especialización por áreas, similares a las existentes en la HfG.<sup>198</sup> También sugirió un intercambio de la escuela alemana con las actividades del CIDI para identificar las necesidades de formación profesional siguiendo los avances en investigación aplicada que allí se desarrollaban.

Maldonado trazó este panorama en vistas de lo que a su juicio eran las contrariedades de la incipiente enseñanza del diseño en el país en el ámbito universitario: como hemos visto en el capítulo 2, a raíz de la conferencia dictada en la Facultad de Bellas Artes de la UNLP, observaba que tanto arquitectos como artistas apelaban al diseño como un disparador que los alejaba de su propia incapacidad para redefinir sus profesiones en un mundo que demandaba tomar nuevas posiciones frente a los problemas existentes. Desde su experiencia en la HfG, Maldonado advirtió sobre las frustraciones movimiento moderno y propuso como contrapartida alentar y difundir el diseño hacia los empresarios y productores locales.<sup>199</sup> Por lo tanto a su criterio había que formar especialistas en temas concretos, formados en una escuela independiente de la arquitectura, la ingeniería y el arte, con rasgos

---

197 Cabe destacar que Möller había estado en el Royal College y en Ulm en 1963, en el mismo viaje en que presentó el CIDI al ISCID, y que uno de sus objetivos era analizar los métodos de enseñanza.

198 Ver (Rey 2009)

199 Nos remitimos al Capítulo 2.

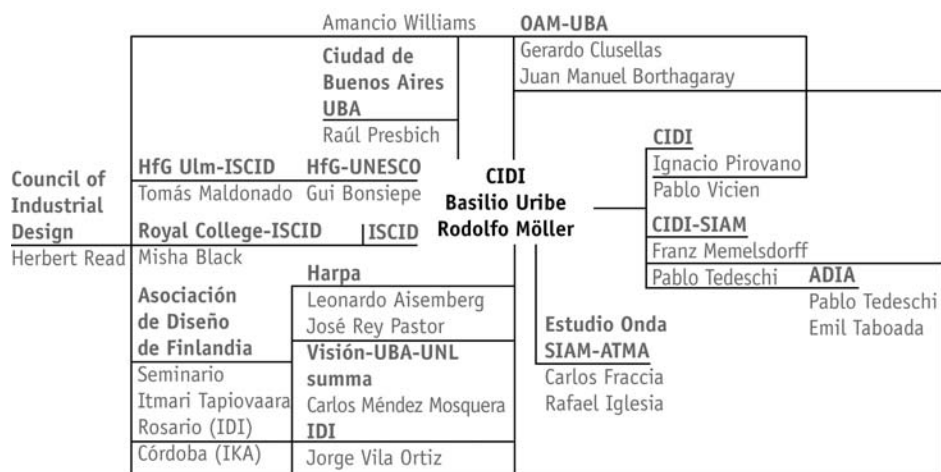
y características autónomas de otras disciplinas, capacitados para cumplir tareas definidas que respondieran a las demandas precisas del momento de desarrollo que atravesaba la región. Esta posición, por implicar un plan a mediano-largo plazo, fue discutida hacia dentro de la comisión formada en el CIDI, ya que Uribe buscaba resolver cuestiones más de inmediato, tal como lo viniera haciendo con efectividad en el origen y primeras actividades del centro.

El debate dio continuidad a intercambios profundos para la creación de la nueva escuela. En 1965 Uribe viajó a Alemania, a la HfG, a cursar en un seminario sobre Educación en Diseño Industrial que era auspiciado por la UNESCO y organizados por el ISCID. A su vez participó de su cuarta asamblea general del ISCID “El diseño y la comunidad” en el congreso al que asistieron los cursantes del seminario de Ulm, donde se trabajaron temas sobre transportes, vías de circulación, educación y sanidad. Asimismo en el Congreso del Acero de Luxemburgo, invitado por Misha Black, propuso la realización por vez primera de una reunión del ISCID en Buenos Aires dedicada a la enseñanza del diseño industrial en países en vías de desarrollo, planteo que fue avalado con la sugerencia de solicitar apoyo a la UNESCO. Mientras tanto desde el CIDI se completaba la documentación obtenida a raíz de una convocatoria a las escuelas internacionales de nivel terciario a presentar informes con sus programas de enseñanza y los informes sobre enseñanza del diseño del ISCID.

Como hemos expuesto, en el momento del surgimiento del CIDI hubo un importante intercambio entre los actores nacionales e internacionales, en particular entre quienes estaban en el ISCID, la HfG y los arquitectos, ingenieros y artistas locales, que implicó a las políticas que seguiría el centro local en cuanto a las metas de investigación, enseñanza, capacitación y difusión, cuyos principios estaban mutuamente impregnados de las prácticas de los centros similares que simultáneamente abrían en Europa. A continuación presentamos el sistema de relaciones planteado.

---

Se presentaron 58 escuelas de diseño de 13 países.



#### Relaciones en las primeras prácticas del CIDI

En estas prácticas de intercambio verificamos por un lado los intentos por establecer medidas y patrones normalizados para el control de calidad definiendo pautas de “buen diseño”. Por el otro, evidenciamos los esfuerzos por instalar un discurso sobre la enseñanza autónoma del diseño -independiente de los problemas de las artes, la ingeniería y la arquitectura- que retomara las experiencias europeas en consideración a las problemáticas locales. En este sentido destacamos la iniciativa para crear una carrera de formación superior no universitaria (retomaremos este tema más adelante). Constatamos así que el CIDI emergía como una entidad del Estado en la que, acorde a las características del desarrollismo, convivían “intereses cruzados” vinculados a las ideas planificadoras (Neiburg y Plotkin 2004: 239).

#### 4.5. La muestra permanente de diseño

En un local vidriado del edificio Centro, ubicado en la calle Maipú 167 en la ciudad de Buenos Aires, cerca de Diagonal Norte, entre Cangallo y Sáenz Peña, se inauguró la muestra permanente de diseño, una exhibición continua de productos que se encaraba para dar a conocer y difundir los productos nacionales. La muestra abarcaba toda la cuadra y estaba “en el lugar más céntrico entre todas las exposiciones similares que se han abierto en el mundo” (Uribe 1965: 16). Allí se proveía y fichaba información sobre los productos, se procuraba crear un lugar donde hubiera documentación centralizada para inversores nacionales y extranjeros y se creaban contactos entre los inversores y las empresas

fabricantes de los productos expuestos, que habían sido previamente seleccionados por un jurado de admisión. Uribe identificó del siguiente modo a quienes les podía interesar el centro de diseño:

“Por todas las características que reúne, puede interesar y ayudar

- a los fabricantes, proporcionándoles nuevas informaciones acerca de las tendencias estéticas actuales;
- a los estudiantes, brindándoles el material necesario para el desarrollo de diversas tesis en los campos económico, técnico y cultural;
- a los diseñadores mismos, en cualesquiera de los dominios de la industria y del arte;
- a los educadores y a los responsables de las asociaciones y grupos de carácter social;
- a los contratistas y arquitectos;
- a los compradores del interior y del extranjero, pues al encontrar amplia documentación en un solo local, economizarán tiempo y energías;
- a los consumidores en general: desde los novios que preparan su nuevo hogar hasta los directivos que quieren instalar o renovar las oficinas de las empresas.
- A los compradores de grandes almacenes, al comercio mayorista y minorista.” (Uribe 1965: 19)

Vale decir, el centro era pensado como un lugar que reforzara el aspecto “didáctico” de las otras tareas llevadas a cabo por el CIDI y que pudiera nuclear a todos los actores intervinientes alrededor del diseño industrial, productores, consumidores, diseñadores y estudiantes. Allí eran expuestos productos electrodomésticos –ventiladores, lámparas, vasijas, etc- motores industriales, mobiliario y equipamiento del hogar y de trabajo, piezas de comunicación visual –carteles y señalizaciones-, entre otros muchos que eran cíclicamente puestos en exhibición.

Debemos destacar que quienes organizaron la muestra permanente buscaban acercar al público a un local de exhibiciones, diferenciado de un museo, esperaban que quienes asistieran a la exhibición no vieran los productos expuestos como obras de arte sino como bienes de consumo. Para estos actores, los productos funcionaban como intermediarios didácticos inscriptos en la cultura de consumo, razón por la cual evitaron presentar productos de diseño en galerías y museos, y organizaron muestras itinerantes de características similares a lo largo del país y la región.

## 6. . Los seminarios de Tomás Maldonado

En 1964 el CIDI organizó un ciclo de seminarios que fueron auspiciados por la ONU y dictados por Tomás Gonda y Gui Bonsiepe, integrantes de la HfG, que acompañaron a su rector, Maldonado quien dictó dos seminarios. El primero se dividió en tres módulos, “Historia del diseño industrial”, “Problemas actuales del diseño industrial” y “Métodos en la práctica del diseño industrial”. El primero, sobre historia, abarcó problemas referidos a la civilización técnica, máquina y cultura, inventores y filosofía de los “objetos técnicos”, aportes de los movimientos artísticos del s.XX, el Bauhaus de Weimar y al de Meyer; Theo van Doesburg y el Bauhaus; vale decir que aquí Maldonado trató temas sobre los que venía reflexionando desde los tiempos del arte concreto y *nueva visión*, y en particular abordó casos que eran de su interés, referidos a la relación entre arte e industria, arte y técnica y el movimiento moderno. Consideramos fundamentales estos contenidos dictados por Maldonado, ya que dan cuenta de su intención de estandarizar las intermediaciones alrededor del diseño industrial, en fijar evocaciones y respuestas comunes en una mirada histórica que aportara hacia el presente-futuro, fijando pautas desde las cuales coordinar acciones para la práctica del diseño. En términos de Callon, los actores se definen en tanto las redes que integran y definen a su vez con otros actores, y en esa dinámica la historia cumple una parte fundamental, ya que “el pasado condiciona el futuro” (Callon 2008: 183).

Lo antedicho se confirma también en la temática del seminario “Problemas actuales del diseño industrial” en el cual se abordó la relación entre “intuicionismo artístico y racionalismo científico”, cuestiones de ergonomía y cultura, enseñanza, economía, progreso tecnológico el diseño industrial en países en desarrollo, y el diseño industrial y la comunicación. De manera que este módulo parece haber planteado desde los temas que Maldonado tratara en sus manifiestos de Arte Concreto y a partir de los cuales reorientara la enseñanza en la HfG, referidos a la “invención” contra el “automatismo”, y los “intuicionistas” –recordemos el enfrentamiento con los métodos de Max Bill en la enseñanza de la HfG y a la integración de las matemáticas, la geometría, la psicología, la semiótica, entre otras, a la enseñanza del diseño- y a las aplicaciones experimentadas en ese sentido en la HfG que dieron lugar a las diferentes especialidades dentro del diseño –los departamentos de Comunicación visual e Información, los temas tecnológicos- pensadas hacia las problemáticas regionales –“países en desarrollo”-.

Asimismo hay que destacar que el hecho de incluir la historia en este seminario, implica la transmisión de narración puesta en común sobre el pasado del diseño, en la forma que lo hicieran Pevsner y Read, ahora señalando los propios hitos cronológicos que se pueden observar en los temas seleccionados, y orientados hacia el presente. El curso se continuó con otras perspectivas que atendían a mirar el presente, tales como el análisis de los “problemas actuales” y futuros, o como abordar la problemática de la enseñanza. En este sentido, el módulo sobre “Métodos de enseñanza” abordó temas sobre el diseño de productos, entre los que se plantearon problemáticas muy diversas, como un taxi, instrumento de precisión, muebles e imagen de empresa, es decir se estudiaron casos concretos desde la perspectiva del proyecto de diseño.<sup>200</sup> Los tres módulos totalizaron una carga de 22 clases de tres horas cada una, es decir 66 horas cátedra. La demanda de inscripción fue tal que se debió rechazar a muchos aspirantes, a pesar de haberse ampliado el número de concurrentes al máximo de capacidad de la sala. Finalmente se admitieron 55 alumnos al curso completo, a los que se sumaban 10 inscriptos en el primer módulo.<sup>201</sup> Al dictar las formas de enseñanza quedó implicada su experiencia de la HfG y la defensa de una sistemática del *hacer* propia del diseño, distante de las búsquedas a tientas, aplicada desde la razón y la argumentación, no intuitiva.

El segundo curso que dictó Maldonado fue sobre “Diseño de Comunicación Visual” y tuvo por colaborador al húngaro-argentino Tomás Gonda, quien en la HfG enseñaba en el curso de Comunicación Visual junto a Otl Aicher, fundador de la escuela.<sup>202</sup> Fue un seminario de 7 clases de 3 horas cada una, en la que se analizaron y estudiaron las variables para la realización de manuales de normativas gráficas para empresas o instituciones, un tipo de manual en el que Gonda había estado trabajando recientemente para la firma de aviación comercial alemana Lufthansa.<sup>203</sup>

---

200 Nos remitimos a la definición citada de proyecto en el capítulo 1.

201 (Rey 2009).

202 Recordemos que Gonda se radicó en la Argentina en 1948 y tramitó y obtuvo la carta de ciudadanía. Era egresado de la Escuela de Bellas Artes de Budapest, y había circulado por las exposiciones de los artistas concretos mientras compartía con algunos de ellos su trabajo como artista gráfico. Ver al respecto el capítulo 3 en este trabajo. Al momento del dictado del seminario había diseñado junto a Aicher el diseño de empresa para la aerolínea alemana Lufthansa, lo que le valió gran reconocimiento por parte de sus colegas.

203 Transcribimos un comentario de Maldonado sobre la imagen de empresa de Lufthansa publicado en 1963 en la revista *ulm*: El trabajo abarca la coordinación del diseño con todas las comunicaciones utilizadas por las aerolíneas alemanas Lufthansa. El punto de partida es que una organización amplia de servicios puede tener una imagen corporativa significativa y uniforme sólo mediante un arreglo sistemático y constante de sus elementos (Maldonado 1963: 39)



Al estilo de Ulm, la selección de profesionales que podrían tomar los cursos se efectuó mediante concurso de antecedentes, evaluándose la experiencia en el área y los trabajos realizados. Entre quienes quedaron seleccionados para tomarlos hubo representantes de Agens, el Departamento de Diseño de la Escuela de Bellas Artes de La Plata, SIAM, el IDI, la Facultad de Ingeniería y de Arquitectura de la UBA y representantes de empresas e instituciones provenientes del Uruguay. En el curso, quedo representado casi todo el espectro de instituciones que daba aliento al surgimiento de la nueva disciplina.

Además de Maldonado y Gonda, Gui Bonsiepe también dictó su seminario sobre “Métodos de análisis de productos”, que contó con 29 asistentes y con la publicación de las clases en castellano. El acercamiento de Bonsiepe a estos seminarios tuvo continuidad, ya que volvería en poco tiempo, en 1966, a organizar la escuela de diseño del CIDI, y sería un protagonista del desarrollo del diseño en Argentina, Brasil y Chile, donde lideró un equipo de diseño como parte de la política de desarrollo estatal entre 1968 y 1973. Bonsiepe, un discípulo directo de Maldonado, estaba en el momento de su primer viaje al país, especializado en formación de diseñadores, y había cursado en la HfG en el Departamento de Comunicación Visual, habiendo estudiado semiótica, retórica visual y análisis de los envases, y en ese momento era profesor de la escuela. En 1964 por cinco meses había sido profesor invitado en el Carnegie Institute of Technology de Pittsburg, Estados Unidos. Bonsiepe tenía trabajos sobre envases de cosméticos, textiles y productos químicos, además de numerosas publicaciones sobre análisis de diseño, problemas teóricos del diseño industrial y comunicación visual y educación para diseñadores. Formaba parte del grupo de “Doctrina y definición” del ICSID y era editor de la revista *ulm*. El curso de Bonsiepe se dictó en la sede central del INTI.

En el año 1966 Bonsiepe volvió a la Argentina y entre mayo y agosto dictó dos seminarios: un sobre introducción al diseño de envases y otro acerca del tema “Estructura, función y complejidad de productos” que se desarrollaron también en la sede central. Para entender la posición de Bonsiepe respecto del diseño de productos rescatamos un párrafo final del artículo que publicara en co-autoría con Maldonado en la revista *ulm* en 1964<sup>204</sup>,

---

204 El artículo se tituló “Ciencia y Diseño” en el que trataron asuntos relativos a los métodos científicos aplicados al diseño. En el desarrollo del trabajo se analizaban las investigaciones de mercado y se criticaba la actitud de seguir las preferencias de los consumidores, surgidas de esos estudios, para determinar los productos a fabricar, ya que el diseñador asumía así un rol meramente interpretativo.

La versión que citamos fue una traducción hecha para la Facultad de Bellas Artes UNLP.

“En nuestra sociedad no puede penetrarse fácilmente en el mundo de la comercialización, ni tampoco en muchos casos en del diseño de productos que influencia este mundo de mercancías. Pese a estas desfavorables condiciones emerge un hecho; que en el futuro la función del diseñador de productos no consistirá en diseñar a éstos de acuerdo a una demanda prefijada, como es aún costumbre en nuestra economía libre. Más bien el diseñador de productos debe contribuir a crear la demanda; de otro modo le quedará solamente un rol subordinado, el de preservar los productos existentes con modificaciones solamente superficiales. El diseñador no debe considerar su deber quedarse callado, sino promover, en este campo, una cierta tranquilidad.” (Maldonado y Bonsiepe 1976: 9)

La frase es representativa de la posición de los autores al momento de abordar la problemática sobre diseño de productos en sus seminarios, y damos lugar a su transcripción porque da cuenta del sistema de ideas que Uribe y su equipo implementaron en el CIDI, en tanto la influencia de la HfG y del intercambio de Maldonado con Uribe. En este sentido, el CIDI confirmó su adscripción a las ideas de los seguidores de Maldonado acerca del proyecto moderno, y la presencia de un discurso sobre responsabilidades sociales y calidad de vida como horizontes de sentido en la actividad, en una perspectiva crítica y negativa atribuida al sistema de mercado neocapitalista -“mundo de mercancías”- contrapuesta a una construcción de futuro en la que los diseñadores deberían ser parte integrándose a la toma de decisiones -“debe contribuir a crear la demanda” -.<sup>205</sup> En esa dirección, la apuesta era pasar de un rol “subordinado”, en el que mandaba el mercado y el diseñador cumplía con sus requerimientos, a un rol de especialista en el que se crearan productos para una mejor calidad de vida, respondiendo a la necesidad de “redefinir una nueva cultura” expresada por Maldonado y analizada en el primer capítulo de este trabajo.

La idea imperante en el CIDI fue consecuentemente alentar la producción de productos entendidos como bienes de uso cotidiano que resultaran durables, no descartables, que aportaran a una idea de economía de consumidores educados para saber elegirlos por costo y durabilidad. En ese marco el diseñador aparecía para estos actores como un “planificador” encargado de resolver los objetos y las comunicaciones en el entorno, de allí los cursos dedicados a resolver los productos, la manera de operarlos y la información que los involucraba, no desde la mirada de las ventas, de *persuadir para vender* sino de

---

205 Recordemos también las posturas de Memelsdorff expuestas en el capítulo 3 respecto del trabajo de diseño en SIAM.

*informar para comunicar.* Desde esta lectura los temas sobre diseño de envases y diseño de producto fueron recurrentes en esos primeros años del CIDI: a mediados de 1965 se realizó el seminario “Diseño de envases y desarrollo de productos”, a cargo del alemán Alfred Schmidt, director de la empresa Form-GmbH especializada en el área y en plásticos, que contó con 13 clases de 5 horas dictadas en la Facultad de Ingeniería de la UBA. Uribe publicó una reseña en la revista del INTI: “Sus diseños –que se caracterizan por el rigor científico con que han sido realizados, luego de analizar e investigar cuidadosamente el mercado y las necesidades de clientes y fabricantes- han sido expuestos en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, en la Trienal de Milán y en las muestras especializadas de Hannover, Londres, Toronto y Helsinki. “ (Uribe 1965: 9) Vemos así que se valoraba una lectura del diseño que tuviera continuidad a lo largo de todo el proceso de investigación, que involucrara el estudio de los materiales para la fabricación –“el rigor científico con que han sido realizados”-, los estudios de “mercado” en función de las necesidades de los consumidores –“clientes”- y de los productores –“fabricantes”-. Asimismo se ve el rol legitimador que iban alcanzando los premios de diseño industrial, los encuentros de diseñadores y las exposiciones “especializadas”.

Llegado este punto verificamos la presencia de la formación de la HfG en los seminarios del CIDI, y en particular la forma en que Maldonado acompañó la conformación del centro, así como la multiplicación de un discurso de diseño vinculado a la tarea social del diseñador, a las ideas sobre los productos como intermediarios en la educación de los consumidores. Estos seminarios dan cuenta de la presencia del paradigma ulmiano y del perfil político, cultural e ideológico con que se manifestaban las expresiones de diseño desde el organismo estatal. A continuación presentaremos otras actividades que en la misma línea fueron parte de la propuesta del centro.

#### **4.7. Otras actividades**

Hasta aquí hemos analizado las acciones emprendidas desde el CIDI en áreas de difusión, organización y capacitación, en una intención de reunir empresarios, fabricantes y productores con el diseño industrial. Cabe preguntarse entonces acerca de la existencia de mecanismos de intervención concreta del CIDI hacia la industria. Efectivamente, en un recorrido por las tareas organizadas podemos ver que desde el centro se promovían

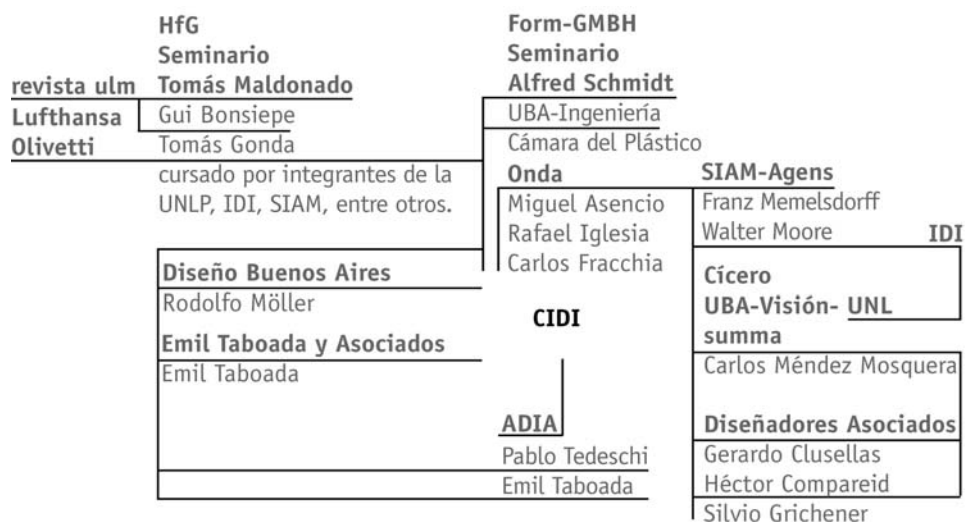
convenios de trabajo entre los diseñadores y las empresas que demandaran diseño para sus nuevos productos o bien replanteos para los productos existentes, facilitando el contacto con los diseñadores que aseguraran las mejores respuestas, según los criterios señalados por el CIDI, en función de los problemas planteados. El organismo estatal intervenía en este proceso como entidad asesora cuya función era, según el perfil, la experiencia y las tendencias de los diseñadores, recomendarlos para trabajos específicamente determinados.

En general, en función de los casos observados, el centro no proponía un diseñador sino equipos de diseñadores, conformados especialmente para que resolvieran aspectos de diseño de producto, envase y comunicaciones visuales. Así se convocaban a los primeros estudios de diseño en Buenos Aires, en general muy cercanos a los arquitectos e ingenieros de la UBA, como Cícero Publicidad –Méndez Mosquera-, Onda diseño –Miguel Asencio, Iglesia, Fraccia-, Diseñadores Asociados –Gerardo Clusellas, Héctor Compareid, Silvio Grichener entre otros-, Emil Taboada y Asociados, Diseño Buenos Aires –Möller-; IDI –Moore-. El llamado involucró también el numeroso equipo de Agens –Memelsdorff, Moore-. Los trabajos solicitados a estos estudios particulares eran muy variados: diseño de logotipo, diseño de folleto, rediseño de fotocopidora, diseño de envase, diseño de balanza, entre otros.

La integración con cámaras empresarias y profesionales también fue relevante: el CIDI facilitó la infraestructura y las asociaciones y cámaras los técnicos y especialistas que dictaban conferencias y cursos sobre temas puntuales, así se planificaron actividades sobre plásticos, vidrio, metal, cerámica, entre otros.<sup>206</sup> Vemos aquí que las soluciones aportadas por el CIDI a los problemas que demandaban productores y empresarios se dirigieron a la integración de equipos de trabajo que resolvieran problemas en forma sistemática, entendiendo al producto desde la fabricación hasta su instalación en el mercado, es decir buscando resolver envases y materiales gráficos como parte del mismo. Confirmamos aquí el momento del “diseño integral” enunciado en la revista *summa* y experimentado en Olivetti y SIAM, así como la circulación de integrantes del IDI alrededor de estas experiencias.

---

206 Registros entre 1963 y 1964.



Vínculos entre el CIDI, la ADIA, los emprendimientos personales y los primeros seminarios propuestos.

Otra cuestión importante en la conformación del CIDI fue la colaboración con la Asociación de Diseñadores Industriales de la Argentina, ADIA, creada en 1962 casi al mismo tiempo que el centro, como espacio de reunión para todos aquellos que estuvieran dedicados al diseño industrial, y en la que en su origen convergieron los mismos actores del CIDI, inclusive compartiendo el espacio. Si el CIDI implementó políticas de promoción, difusión, enseñanza y vinculación con las empresas y con las industrias, es decir tendía vínculos entre los diseñadores y los productores, la ADIA era pensada como una entidad para establecer relaciones interpersonales entre los diseñadores, cuya función se orientaba en primer lugar hacia la reglamentación y legislación de la actividad, además de llevar a cabo un registro de los integrantes, sus trabajos y especialidades, y sugerir al CIDI los perfiles de los especialistas para resolver trabajos demandados por las empresas.

## En síntesis

Hasta aquí hemos analizado algunas cuestiones respecto de la creación del INTI y el momento de impulso que tuvo ese organismo durante la etapa desarrollista, cuando se hizo cargo el ingeniero Salvador María del Carril, los aportes de los organismos internacionales como la ONU y la UNESCO y a consecuencia de ello el fomento hacia el intercambio internacional como parte de un proyecto de actualización en materia de tecnología

industrial. En este sentido observamos el clima de apertura existente para la creación de centros especializados en la investigación científico-tecnológica que tendieran puentes de relación entre la empresa privada y el Estado.

Sobre el CIDI analizamos la trama de relaciones alrededor de su impulsor, Basilio Uribe, el lugar destacado que alcanzó en la promoción de las actividades del INTI y en particular hacia la gestión del centro, su recorrido por los centros e institutos europeos, y su contacto con Maldonado, forjado desde su afinidad con la poesía que lo llevó a contactarse con los artistas concretos y también lo acercó al trabajo como periodista. Asimismo, en el seguimiento de su trayectoria, planteamos su formación como ingeniero y su experiencia en la producción vinculada a los plásticos y al BCI, y su relación con sus colegas Tedeschi y Memelsdorff, entre otros profesionales que trabajaban en las empresas privadas.

También destacamos el rol central que tuvo Möller en la asistencia a Uribe, su recorrido por las cátedras de Visión de la UBA y su relación con la tradición del movimiento moderno en nuestro país. Analizadas las definiciones sobre diseño dictadas por Uribe como integrante del CIDI, pudimos comprobar las analogías existentes entre su discurso y el de Maldonado, por lo cual vimos que la relación entre ellos favoreció la instalación de normativas básicas hacia la institución. Confirmando esta premisa, subrayamos el papel del CIDI como parte de esos “espacios de intersecciones múltiples” entre la universidad la empresa privada y la vida intelectual en los que se generaron grupos que impulsaron la nueva disciplina (Neiburg y Plotkin 2004:16).

Así, sobre las entidades representadas y el grupo fundacional del CIDI observamos la convergencia de los intereses representados por los agentes estatales, empresariales y universitarios tanto por dar a conocer el diseño como una actividad de planificación que atendiera las exigencias técnico-económicas de la producción en serie, como por profundizar la investigación sobre los requerimientos técnicos y prácticos de su mercantilización. En este sentido, prestamos particular atención a la disposición que tuvieron estos actores para situar en el centro de la discusión del diseño ciertos aspectos del conocimiento científico, abarcando cuestiones relativas a la antropometría, ergonomía, calidad, consumo, legislación, entre otros. Verificamos así el espíritu interdisciplinario propio de la época, consistente en que se debían atender variables económicas, sociales y culturales para alcanzar el desarrollo (Neiburg y Plotkin 2004: 238).

Respecto de la conformación del primer Comité Asesor subrayamos el rol de Ignacio Pirovano desde su apoyo al Arte Concreto-Invención, su aporte a la creación de un centro de diseño en su empresa, Comte, su intento por crear una agencia similar como funcionario durante el gobierno peronista, y su lugar de representación dentro de ese primer comité como funcionario estatal integrante de un plan de apoyo a la educación técnica. Pirovano fue un actor clave que estableció, desde la década peronista, los contactos entre los funcionarios estatales y los espacios de arte, la universidad y la empresa, mediando así también entre lo público y lo privado, y buscando incorporar a los organismos estatales los nuevos saberes sobre diseño.

También debemos señalar la concurrencia en el CIDI de otro protagonista que hemos encontrado a lo largo de este trabajo, como lo fue Méndez Mosquera, asistiendo a los seminarios y divulgando las actividades allí realizadas desde su revista *summa*. En definitiva corroboramos la existencia de una trama de relaciones común entre los actores agrupados en el Arte Concreto-Invención, en los espacios universitarios y en los empresariales, hacia la conformación de esta agencia estatal bajo los sistemas de ideas y creencias que habían marcado sus propias trayectorias. En este ir y venir entre la distintas entidades estatales y privadas, entrevemos la intención que tenían los actores por generar interacciones entre distintos ámbitos sectoriales, desde las cuales fuera posible ocasionar cambios profundos y también preservar sus propios intereses. En palabras de Schvarzer, se trataba de una necesidad por emprender acciones globales y políticas que les permitieran defender sus intereses en el mediano plazo, lo que imbricaba las políticas, las organizaciones y los lugares de difusión de ideas (2000: 231).

Desde la circulación de estos actores en el Estado, la empresa y la universidad hasta la creación de asociaciones locales como la ADIA, hasta la convocatoria al ISCID y a otras asociaciones similares, se fue hilando una trama sobre la cual se definían principios sobre diseño enmarcados en el desarrollo industrial argentino. Estas visiones y propuestas, apoyadas en el CIDI mediante la cesión de su espacio y su infraestructura, eran planteadas como apuestas a futuro sobre la base de un “terreno antes abonado” en el se encontraron los ámbitos institucionales, las perspectivas regionales y las trayectorias académicas y personales (Suasnábar 2004: 37).

Respecto de los cursos y seminarios ofrecidos por el CIDI constatamos la demanda de nuevos “saberes específicos y especializados” que posibilitaran establecer instancias de

“diagnóstico de situación, programación y planificación” (Neiburg y Plotkin 2004 238). Los cursos en los que se trataron temas tan disímiles como medición de calidad, color y textura, métodos de enseñanza, manuales de normativas, análisis de productos, información y comunicación, comercialización y mercado, entre otros, nos permitieron dar cuenta de la inquietud del CIDI por dar a difusión técnicas e instrumentos adecuados para abordar esas instancias de planificación. Estos actores estaban convencidos de que una formación especializada favorecería la inserción del diseño en el mercado, pero más importante que ello es que le asignaban a la planificación un rol instrumental para la toma de decisiones, desde el cual el diseñador estaría capacitado para generar las demandas. Como señala Suasnábar, el tránsito de una sociedad tradicional a una moderna estaba dado por “el pasaje de una acción prescriptiva a una electiva” por lo cual se trataba de “darle una racionalidad (ahora apoyada en conocimiento científico) de ese orden social” (204: 43).

Desde esta perspectiva, no llama la atención que se hayan promulgado la incorporación de nuevos conocimientos técnico-científicos sostenidos bajo la definición del diseño como actividad “esencialmente de planificación”, y mucho menos que desde las publicaciones, concursos y exposiciones se hayan determinado a su vez los estándares de calidad para la nueva disciplina<sup>207</sup>. En suma, constatamos la ascendencia que alcanzaron estas ideas sostenidas desde agencias nacionales e internacionales, en los actores circularon en los primeros años de una agencia estatal destinada a la investigación y promoción del diseño como fue el CIDI, no sólo en el aporte de definiciones, sino en la instauración de prácticas, estrategias y normativas localizadas en los años del desarrollismo.

## CONCLUSIONES

Este trabajo se propuso el análisis de las relaciones existentes entre la universidad, el Estado y la empresa en el momento que se institucionalizó el diseño, y fundamentalmente hacia la constitución de una agencia del Estado como lo fue el CIDI, llevando a cabo un seguimiento de las trayectorias personales de quienes estimularon, promovieron y concretaron la creación de departamentos, cátedras, institutos y carreras en cada uno de esas esferas estatales y privadas, que tuvieron luego representación en ese centro estatal.

---

207 La definición de Uribe del diseño como actividad de planificación la hemos planteado en el apartado sobre los impulsores del CIDI.



Tal como lo hemos indicado en la introducción, trabajamos sobre los testimonios situacionales de los actores, en un ejercicio de reconstrucción de sus ideas como primera fuente. Analizamos así los sentidos asignados a sus palabras, sus referencias y citas y la evolución de las mismas en el devenir de sus trayectorias. Pudimos dar cuenta de una trama compleja de relaciones que cruza entre los emprendimientos individuales y colectivos, las universidades y las empresas, hasta la apertura de una agencia estatal. Mediante la reconstrucción de algunas trayectorias personales analizamos espacios de intercambio, surgimiento de liderazgos, zonas de confluencia y niveles de mutuo beneficio, sin dejar de lado las continuidades existentes, la presencia de discursos afines y los procesos de institucionalización en cada uno de ellos.

Hemos analizado las posiciones que tenían los diferentes actores sociales que definieron, promovieron e institucionalizaron el diseño en el período que abarca 1955-1965. Pudimos ver encuentros y desencuentros entre quienes se desempeñaban en los distintos ámbitos de la universidad, la empresa y el Estado. Respecto de cada uno de ellos, analizamos las oposiciones asumidas por los actores respecto del diseño en función de las demandas existentes en tiempo y lugar. Estas “distinciones clave”, propias de los contextos particulares, no dejaron de estar enlazadas por posiciones más “universales”, como el ideario de progreso propio del momento desarrollista (Becher 1993: 64). Allí vemos planteos comunes sobre el diseño como parte del medio productivo, el diseñador como planificador-coordinador, como especialista en estudios de percepción y hacedor de productos, como intermediario del “buen diseño” como horizonte de calidad –por nombrar algunos-. Entre los matices diferenciadores de cada ámbito se pueden destacar la incidencia del movimiento moderno en las universidades, de los paradigmas propuestos por compañías transnacionales en las empresas, y el marco referencial de los centros de promoción de diseño europeos en la definición del papel del Estado. Aquí se nos presentó el Estado como un espacio “polifónico” en el que se expresaron distintos grupos en interlocución con otros actores y agencias públicas y privadas (Boholavsky y Soprano 2010: 24). El sistema de valores de estos actores, con sus matices, estuvo muy presente en el CIDI, ámbito en el que ellos buscaron afirmar la función central del Estado en la promoción del diseño enmarcado en el proceso de industrialización y desarrollo económico.

En esa dirección pudimos revisar, en el período que atraviesa desde el peronismo hacia el período desarrollista, las redes de sociabilidad de estos agentes y observar la proyección

que alcanzaron los “perfiles y trayectorias previas de los actores” en esos procesos de institucionalización (Boholavsky y Soprano 2010: 30). El registro de estos vínculos sociales nos permitió analizar las variadas formas de intermediación que utilizaron estos académicos y profesionales en la creación de nuevos espacios en cada uno de sus ámbitos de pertenencia. En este sentido analizamos publicaciones, objetos técnicos y distintas entidades sobre las que pudimos describir usos, costumbres, actores e instituciones que nos permitieron dar cuenta del estado de la red y su evolución (Callon 2008: 183). A partir de los mismos inferimos regularidades en las trayectorias, relaciones de liderazgo y equilibrios y los cambios en los actores hasta definir los puntos de inflexión desde los cuales formalizaron el diseño en las universidades, las empresas y los organismos del Estado.

Sobre las preguntas que nos formulamos -cómo, dónde y porqué llegaron a impulsar esa actividad- se nos presentaron “constelaciones de problemas” dados por la singularidad temporal, y en su análisis pudimos detectar las particularidades de la construcción de saberes y prácticas sobre la disciplina que estudiamos (Neiburg y Plotkin 2004: 24). Repasaremos a continuación algunas problemáticas que se pusieron en juego en la interrelación de las redes detectadas. En primer término, verificamos que en los años ´40, desde el momento más combativo de surgimiento del grupo hasta el de su dispersión, las reuniones del Arte Concreto-Invención implicaron espacios de convergencia para ciertos grupos de personas, reunidos en oposición a las tradiciones artísticas y a los métodos de enseñanza tal como los habían vivido, alertados por su lucha contra el fascismo y nazismo, devenida en férrea oposición al peronismo (Neiburg 1999: 55). Hacia dentro del grupo vimos el liderazgo de Tomás Maldonado en la aportación de definiciones, así como su afiliación al Partido Comunista y la influencia del constructivismo como modelo de arte revolucionario inscripto en la necesidad de hacer emerger de una nueva sociedad técnica como apuesta a futuro. Planteamos las discusiones de los artistas concretos como espacios amplios de sociabilidad, propicios para el intercambio actores e intermediaciones entre los cafés de Buenos Aires, la militancia partidaria, los talleres de trabajo, la Escuela de Arquitectura y los salones de exposición. Así observamos tanto la urgencia que tenían estos actores por centrarse bajo un mismo postulado - formalizado bajo el formato del manifiesto- como los puntos de disenso que de ella surgieron.

En este sentido, es fundamental para nosotros el contacto de Maldonado con los estudiantes de arquitectura del CEA y con los arquitectos, cuya raigambre estuvo en el

taller de Amancio Williams. Destacamos también la afirmación en el movimiento moderno y la difusión de las primeras definiciones sobre diseño industrial y comunicación visual, su intercambio con los pares que practicaban oficios en artes gráficas y la concepción de unificar arte y técnica surgida de los constructivistas, introductores del término diseño. Desde estas definiciones hacia su paso por la HfG dimos cuenta del liderazgo de Maldonado impulsando las ideas de proyecto como apuesta a futuro y de responsabilidad social inscrita en las capacidades y habilidades del diseñador. Al mismo tiempo destacamos sus aportes a una metodología que superó las tradiciones bauhasianas, y significó la emergencia de la HfG como espacio de enseñanza específica del diseño, alejado de las disciplinas artísticas que lo habían contenido hasta el momento. Destacamos consecuentemente el grado de influencia que ejerció ese sistema de ideas sobre la conformación del diseño, y el papel que asumió su grupo de relaciones más cercano en la difusión, intermediación y programación de acciones en las instituciones desde las que podían dar origen a nuevos espacios. En estas interdependencias vimos los “vínculos de unión” y el grado de cohesión que alcanzaron estos grupos en los que emergió el referente común de la HfG (Elias 1982: 165).

Del mismo modo estudiamos la eficacia que tuvieron los canales de comunicación hacia adentro y hacia fuera de la trama de relaciones hilvanando los contactos entre actores que se movían en medios estatales y privados hasta llegar a formar parte del Estado. Vimos cómo la revista *nv/nueva visión* y la intermediación de objetos, publicaciones y documentos dados a conocer por los propios actores hicieron posible -incluso a distancia- mantener vigentes el pensamiento y las acciones de Maldonado. Seguimos la evolución de Maldonado desde un grupo vanguardista hasta la inserción de sus ideas en ámbitos públicos y privados, y en esta dinámica verificamos las nuevas relaciones emocionales que se generaron a medida que fueron reconociéndose unidades sociales más grandes (Elias 1982: 165). De la pequeña escala del grupo Arte Concreto-Invencción pasamos a entramados más complejos en los que los referentes pasaron a ser el ideario bauhasiano, la experiencia ulmiana, la “buena forma”, y finalmente, los aportes del rol planificador del diseño para un país que se encontraba en un sostenido proceso de desarrollo industrial. Hay una impronta en esa evolución que evidencia la preocupación por el rol social del diseño y su inscripción dentro de la cadena productiva, muy presentes en el documento que dio lugar al Departamento de Diseño en la UNLP y en las primeras proclamas del CIDI.

Sobre la creación de cátedras y departamentos de diseño en las universidades nacionales seguimos la línea de los arquitectos identificados con el movimiento moderno desde los años '20 hasta el período por nosotros analizado, y detectamos los puntos en común entre estos arquitectos y los actores del Arte Concreto-Invención, nuevamente centralizando en las reuniones sociales que implicaron los salones de exposición y los talleres de trabajo. Ernesto Rogers y Amancio Williams en los círculos de arquitectos se nos presentaron como actores centrales en esos intercambios. De este modo vimos la evolución de estas ideas durante el peronismo, y su institucionalización el momento de renovación universitaria del pos-peronismo. En primer lugar registramos los intentos fallidos de funcionarios peronistas como Cátulo Castillo e Ignacio Pirovano por acercar a estos artistas, ingenieros y arquitectos a la universidad y las agencias estatales (nos remitimos a los intentos de acercamiento al área de Cultura de la Nación, a las invitaciones a Williams, Maldonado y Saulo Benavente -entre otros- y a los intentos de crear un Centro de Diseño). En segundo lugar, nos referimos al apoyo que dieron estos actores a la caída de Perón y la nueva situación universitaria. En ambos momentos, antes y después del peronismo, detectamos una “multiplicidad de rostros estatales” comprobable en las continuidades y renuncias existentes, en los acercamientos y alejamientos de la gestión estatal (Boholavsky y Soprano 2010: 27)

Señalamos al mismo tiempo la relevancia que tuvo la materia Visión, enraizada en un método bauhasiano de enseñanza. Desde allí se introdujo la palabra diseño como proceso reflexivo-no intuitivo de construcción del objeto. Destacamos aquí los aportes de actores vinculados a Williams y a Maldonado y las posiciones centrales que alcanzaron Cesar Janello -participante de las muestras de Arte Concreto-Invención, luego en la UNCu y la UNLP- Méndez Mosquera -quien estuvo en la UNL, SIAM y el CIDI- y Rodolfo Möller - un actor central en el CIDI- entre otros. Asimismo analizamos la forma en que estos actores se relacionaron con estudiantes y graduados recientes de arquitectura que impulsaban un replanteo de las carreras y renovación de cátedras en la UNL, y accedieron a la renovación de programas de estudio. Verificamos aquí el rol central que tuvo la dirigencia estudiantil en interlocución con los interventores, su iniciativa de generar nuevos espacios, y las posibilidades que encontraron al arribo del gobierno desarrollista (Buchbinder 2005: 170). En este punto subrayamos la relevancia del IDI como experiencia de vinculación entre los

industriales y los universitarios, y la presencia activa y protagónica que tuvieron los actores allí formados tanto en la empresa SIAM como en el CIDI.

También analizamos el surgimiento del primer departamento de diseño en una universidad en América Latina, como lo fue el de la UNCu, y a raíz de ello precisamos la influencia que tuvo Janello en ese movimiento de apertura y los intercambios de los actores con la HfG, mediante viajes y becarios. Nos detuvimos también en el análisis del surgimiento del Departamento de Diseño en la UNLP, espacio que se originó bajo una expresa influencia de la HfG y del Royal College, y bajo la circulación de actores contactados con los concretos y las cátedras de Visión de la UBA. Confirmamos aquí la correspondencia del surgimiento de esta “nueva intelectualidad” en distintos países, expresada mayoritariamente en el espacio de la universidad y con proyección hacia otras esferas (Suasnábar 2004: 33).

Un aspecto a destacar en el surgimiento de las carreras universitarias de diseño es la tensión ideológica –de orden político y de método de enseñanza- que surgió en la UNLP entre Almeida Curth y los estudiantes de arte, que desembocó en el alejamiento del primero. A partir de allí se pusieron en evidencia las contradicciones existentes entre los fundamentos de origen de la carrera y su inscripción en las bellas artes, expresados claramente por Maldonado en su crítica conferencia de 1964. Comprobamos aquí los límites de la iniciativa modernizadora de la Escuela Superior de Bellas Artes, condicionada por cuestiones políticas, por la inserción institucional y por su escasa infraestructura. Como señala Buchbinder, muchos proyectos renovadores del período se frenaron como consecuencia de los conflictos políticos que se sumaron a las diferencias de criterios propias de la reorientación académica (Buchbinder 2005: 185).

Así comprendemos, por otro lado, el apoyo dado por Maldonado al proyecto de creación de una carrera de diseño en el CIDI, apostando, en coherencia con su discurso, a que fuera independiente de otras disciplinas y que se inscribiera en el área de la tecnología y la industria. El CIDI, como nueva agencia estatal, no estaba impregnada por las prácticas de enseñanza universitaria y promovía un tipo de investigación científica y tecnológica que auspiciaba el surgimiento de nuevos especialistas. Estas condiciones favorecerían también el intercambio con los organismos internacionales que legitimarían el papel de los nuevos especialistas en los contextos nacional e internacional (Suasnábar 2004: 39).

Respecto de la conformación de un vocabulario específico presentamos a los principales autores frecuentados en las cátedras de Visión y la terminología dominante, como los conceptos de “armonía”, “simetría”, “equilibrio”, “simplicidad”, entre otros. Estas “diferenciaciones terminológicas” entre las que se incorporó la palabra diseño, se debieron a un grupo de personas que partieron aguas en las carreras de arquitectura, ingeniería y arte como un patrón de reconocimiento especializado (Clark 1982: 122). La revista *summa* se incorporó a este juego, desde el cual se dieron a conocer ciertos paradigmas sobre las tendencias del movimiento moderno, las actividades en las empresas, los modelos de trabajo, como los de Westinghouse y Olivetti, y el apoyo al surgimiento del CIDI.

Resumiendo, podemos afirmar que las carreras universitarias de diseño se originaron como consecuencia del accionar de ingenieros, artistas y arquitectos que circularon por diferentes facultades y escuelas nacionales con ánimos de instaurar departamentos y cátedras que propusieran una fuerte vinculación del diseño con el medio productivo. Para tal fin pusieron a disposición, mediante publicaciones, ediciones y copias, los postulados bauhasianos, y siguieron la experiencia de Maldonado en Alemania, promoviendo las vertientes de comunicación visual y diseño industrial a partir del intercambio con la avanzada de la HfG. Desde ese lugar estos actores buscaron proclamar la autonomía del diseño respecto del arte, o -como hemos señalado- de las “artes aplicadas”. Como todo espacio social reciente, estas entidades tuvieron en sus primeros tiempos “poca estructura, pocos patrones de interacción y un sistema de creencias, cultura y autoridad poco legitimado” (Krostch 2001: 86). Fueron factores que condicionaron el afianzamiento de alianzas entre el Estado y estos académicos y estudiantes, quienes en muchos casos y por motivos mencionados más arriba, entraron en conflicto una vez alcanzados los objetivos primarios de la creación de nuevas entidades.

Acerca del diseño en las empresas presentamos el momento de replanteo organizacional que se dio a consecuencia del momento de crecimiento industrial. En ese contexto vimos la necesidad de capacitación de profesionales y especialistas técnicos que la situación demandaba, el rol clave que algunos de los cuadros dirigentes asignaban al conocimiento en el marco del sistema productivo (Schvarzer 2000: 242). Observamos el modo en que los productos de Olivetti operaron como intermediaciones representativas de los valores de los actores, y la concepción de esos productos como inscriptos en un programa que se propuso un sistema empresario democrático y social pergeñado por Adriano Olivetti, quien tuvo

intercambios con los principales actores del movimiento moderno italiano. Para comprender el “conjunto de significados” que asignaron estos actores a los productos Olivetti buscamos detectar algunos “artefactos específicos” (Pinch y Bijker 2004: 42). Analizamos el recorrido de Olivetti desde su formación en Italia hasta su instalación en nuestro país como agencia de distribución y su posterior consolidación como fábrica líder en América Latina.

Al respecto, prestamos particular atención a las ideas que los actores tenían sobre sus productos, los criterios de ponderación utilizados acerca de la armonía y la simplicidad, y sus referencias a la propuesta de diseño de esta empresa como paradigma contrapuesto a otros diseños -al que identificaban como “styling”- cuya propuesta desaprobaban. Así vimos cómo Olivetti tradujo a los artistas, arquitectos, ingenieros -como usuarios y especialistas a la vez- interdefiniéndolos como actores e intermediarios de un particular discurso sobre diseño (Callon 2004: 162). Delineamos también el rol asumido en ese momento por los propios actores en la intermediación de los casos de Westinghouse, Braun y Lufthansa, trayendo al debate distinciones como “diseño empresario”, “imagen de empresa” y “diseño corporativo”. Estas diferenciaciones dan cuenta de la intención de los actores de hacer visibles todos los aspectos que involucraban al producto, y también de su interés por recopilar estos modelos foráneos para resolver las propias demandas de trabajo. Esta terminología se sumó a ese vocabulario específico que definió el diseño y que mencionáramos más arriba a raíz de las cátedras de Visión. En la misma línea presentamos los intercambios entre la HfG y entidades públicas y privadas -Olivetti, el CIDI, Lufthansa entre otras- en las que los actores definieron posiciones como hacedores y también en publicaciones especializadas, buscando aplicar estos conceptos en su propio trabajo en las empresas o emprendimientos personales. Confirmamos así, al menos entre estos actores, la convergencia de estas traducciones y su aceptación, construyéndose una relación favorable al acuerdo sobre el rol del diseño en la producción (Callon 2004: 164).

Respecto de SIAM reafirmamos la capacidad de su equipo directivo para comprender los nuevos contextos de cambio a los requisitos de la tecnoestructura presentaba (Rougier y Schvarzer 2008: 65). Analizamos la influencia de la experiencia de Westinghouse en un momento de crecimiento de la empresa, en particular hacia la formación del ingeniero Tedeschi como diseñador. También abordamos la conformación de una agencia satélite de SIAM, un emergente de un plan de actualización empresarial encabezado por el ingeniero

Guido Di Tella quien propulsó un modelo norteamericano de gestión. Desde su recorrido por la Facultad de Ingeniería detectamos los contactos con ingenieros y arquitectos que frecuentaban los mismos espacios, y la consecuente integración de esa agencia como ámbito de intercambio entre los actores en la definición de un plan diseño unificador. Asimismo presentamos los contactos que hicieron posible la integración de los ingenieros de la UBA, los diseñadores formados en el IDI, los integrantes de Visión de la UBA, y de personas más jóvenes que en la práctica misma allí se capacitaron.

De igual manera analizamos las definiciones dictadas los integrantes de esta agencia respecto de los factores a tomar en cuenta en el momento de diseñar, sus percepciones sobre la producción seriada, la relación de los objetos técnicos con los consumidores y el momento de industrialización como despegue para la consolidación del diseño de productos. Aquí encontramos expertos capaces de llevar a cabo la tarea encomendada, convocados en simultáneo a un “staff” de especialistas nombrados por el Directorio de la empresa, que también intermediaron en las definiciones de diseño llevando su experiencia a la universidad y al CIDI (Rougier y Schvarzer 2004: 61). Al mismo tiempo que se profundizaba en la construcción de valores y significados sobre diseño, en SIAM se presentaban dificultades generales de rentabilidad, sumadas a los problemas internos, y al freno a la renovación que planteaban los antiguos directivos (Rougier y Schvarzer 2004: 65). Estas dificultades no tardaron en influir en el sector de diseño hasta la disolución de Agens.

Hemos visto que del intercambio entre los actores, la intermediación de textos y de paradigmas existentes surgieron los principios y las prácticas para la apertura de carreras e institutos universitarios especializados. Por ello es que se destaca la importancia que tuvieron esos recorridos profesionales en las empresas, en particular en las áreas de sistematización de productos, en las que el impulso industrial trajo de la mano la convocatoria y formación de especialistas que estudiaran y definieran su configuración como un elemento distintivo de pertenencia. Como señala Schvarzer, quienes promovían la renovación empresarial dieron apoyo al desempeño de los nuevos especialistas formados en universidades y escuelas técnicas, y no dejaron de actuar como un espejo para los pequeños empresarios que surgían frente a las distintas circunstancias que presentaban las políticas industrializadoras (2000: 229). Así fue como se integraron arquitectos e ingenieros que sumaron su propia formación académica a los conocimientos adquiridos en las prácticas de



fabricación, distribución y venta, y constituyeron esos departamentos siguiendo los modelos de diseño de empresas transnacionales y también de la enseñanza de la HfG, dados a conocer en gran medida, por los mismos agentes que propiciaban la actividad en las universidades. Aquí se cruza también la idea de que las empresas transnacionales traerían tecnología y equipamiento con la adopción de estas estrategias empresarias como patrones a seguir propia del período, y los problemas que había para implementarlas. Las dificultades políticas, financieras y organizativas terminaron por aplacar el ímpetu de las iniciativas y finalmente a construcción de estos nuevos espacios quedó trunca. Como contrapartida al espíritu renovador, muchos integrantes de la elite empresarial local se cerraron sobre sí misma bloqueando las nuevas iniciativas en los puestos de decisión real. (Schvarzer 2000: 242).

En suma, sobre el diseño en las empresas verificamos los paradigmas seguidos por los actores en dos empresas líderes del período y la importancia que determinados productos, artefactos y comunicaciones visuales alcanzaron como intermediarias de un sistema de ideas en particular. A raíz de ellas los actores adoptaron modos de trabajo, formas de producción y estrategias de resolución a los problemas presentados. Observamos también que estas posiciones se tomaron en integración entre la esfera pública y la privada, en la interdependencia de estos actores entre la universidad, el Estado y las empresas. Con las crisis de las empresas y las discontinuidades políticas de los sesenta, muchos de estos lazos se rompieron y los profesionales emigraron en búsqueda de nuevos horizontes (Schvarzer 2000: 242)

Sobre el CIDI propusimos un enfoque sobre los objetivos, las funciones y las decisiones planteadas en su organización (Boholavsky y soprano 2010: 27). Estudiamos para tal fin la confluencia de ingenieros, arquitectos, artistas y diseñadores que trabajaban entre las empresas y las universidades en la creación de esa entidad estatal orientada a la promoción e investigación de diseño industrial. En esa unión detectamos la existencia de un compromiso con la resolución de problemas que fue acompañado por una concepción amplia de las fronteras disciplinares. El entrenamiento técnico que tenían estos profesionales y especialistas les permitió valerse de los conocimientos adquiridos para pensar soluciones en un sentido amplio, desde una idea de "invención" que rompió sus propias fronteras disciplinares (Hughes 2004: 121). Esta apertura favoreció la creación del nuevo organismo estatal, adscripto al área de la tecnología, cuyo fin era instrumentar

acciones y medidas de promoción e investigación de diseño inserto en la producción. El avance en materia científica y tecnológica eran metas por alcanzar, las ideas sobre renovar el sistema científico y tecnológico y de alcanzar la innovación se presentaban, en la perspectivas de estos actores, como metas posibles. Confirmamos así un “espíritu de época” que alentó la creación de nuevas disciplinas, legitimadas en la especialización técnica, para resolver los obstáculos que podría presentar un nuevo orden social (Suasnábar 2004: 121).

En el origen del CIDI destacamos el lugar de liderazgo del ingeniero Basilio Uribe alcanzado por los múltiples intereses que lo vincularon con los artistas concretos, los empresarios, los universitarios y el INTI. Así recorrimos la construcción de los equipos de trabajo en el CIDI y detectamos la presencia de artistas, ingenieros y arquitectos seguidores de un discurso muy cercano al movimiento moderno. Esta tendencia discursiva se profundizó con la experiencia de intercambio de Uribe y Möller con centros y asociaciones similares en Europa y con el arribo de los principales referentes de esas agencias a dictar cursos y seminarios en el CIDI. En este sentido constatamos la importancia asignada a la muestra de diseño, organizada por grupos cercanos a Visión y a la experiencia moderna, que residió tanto en su capacidad de definir y promover el diseño como en el aspecto didáctico que los actores le asignaron a esta intermediación. También presentamos la conformación del primer equipo directivo del centro, sus integrantes, las entidades que ellos representaban y la función de la Comisión Asesora, encargada de avalar las primeras acciones llevadas a cabo. Así pudimos ver, en ese momento particular, “quiénes fueron” el Estado, y el peso que alcanzaron esas figuras locales en la trayectoria de la agencia estatal (Boholavsky y Soprano 2010: 25)

Sobre los seminarios dictados por Maldonado confirmamos su afinidad con Uribe y su apoyo a la agencia estatal, el rol multiplicador del discurso visible en los contenidos de sus seminarios, al desarrollar cuestiones sobre historia, actualidad y perspectivas del diseño, y verificamos también la vigencia, más allá de las distancias que tenía su liderazgo, en función de la amplia convocatoria que tuvieron esos cursos. En relación a Maldonado y la HfG vimos los aportes respecto de la determinación del diseño industrial y la comunicación visual hacia el CIDI, y la valoración de la industria como su ámbito de inserción en una apuesta a futuro. De modo que bajo su influencia se pensó la creación de la escuela de diseño, y se confirmó la continuidad de esa línea de trabajo mediante la presencia de Bonsiepe unos años después. Respecto de los concursos, exposiciones y eventos

promovidos desde el CIDI subrayamos el carácter “autodescriptivo” en tanto asignaron valores simbólicos que delimitaron la identidad de la disciplina (Clark 1983: 124). Desde el análisis de los criterios de selección de productos identificamos lo que para los actores era el “buen diseño”, y las coincidencias con las ideas de Maldonado, así como la concurrencia de los paradigmas seguidos con la definición de distinciones y premios.

En la circulación de actores alrededor del CIDI vimos cómo estos empresarios y universitarios intercambiaron espacios entre estas diferentes agencias privadas y estatales, y las zonas de mutua influencia que permitieron filtrar hacia la constitución del centro sus ideas, afinidades y prácticas. En este sentido detectamos la importancia que se asignó en esos espacios a los saberes y prácticas de tipo planificador, que vinieron de la mano de una preocupación interdisciplinaria por el desarrollo compartida por los organismos internacionales (Suasnábar 2004: 42). Estos artistas, ingenieros, arquitectos y diseñadores propiciaron la inserción del diseño en el espacio estatal en un contexto general de valoración del rol del Estado en el proceso modernizador. La frustración de las acciones emprendidas desde el CIDI tuvo que ver con múltiples factores que también abarcan cuestiones políticas, económicas y sociales. El INTI no llegó nunca a ocupar un rol significativo en la evolución técnica de la industria, su suerte estaría condicionada por el marco general de un “voluntarismo planificador” desde el que proponían metas generales que suponían el funcionamiento del Estado en medio de un “vacío político y social” (Schvarzer 2000: 247). Si embargo el CIDI cumplió un rol central como agencia estatal de difusión y promoción del diseño de los años ´60, apoyando productos, dictando seminarios y tendiendo lazos entre los diseñadores y las empresas.

Resumiendo, observamos que el diseño apareció en el Estado mediante la creación de una agencia autónoma dedicada a la investigación, inscripta en el área de la tecnología industrial, que reclamó, a través una red de profesionales formados en la universidad y en la empresa, su inserción en el medio productivo. La representación formal se debió al rol central que alcanzó Uribe, sin dejar de lado que la presencia de un Comité Asesor que acompañó en la aplicación de los ejes programáticos iniciales. El impacto de las primeras convocatorias del CIDI provinieron de las propias experiencias de trabajo de sus integrantes y de sus recorridos particulares, y de la confianza que gozó Uribe para concretar su propósito, ganada a partir de formas de conocimiento mutuo previo en los ámbitos públicos

y privados, y afianzada con el prestigio de estar en contacto con entes similares en el exterior y con el apoyo de una asociación internacional como el ISCID.

Estos ingenieros, arquitectos y empresarios que conformaron el CIDI imaginaron un diseño que, promovido desde el Estado, capacitaría a los futuros profesionales, definiría una serie de pautas planificadoras que tenían que ver con la calidad final de producto, y promocionaría las prácticas que fueran afines a esas pautas, que proclamaban una autonomía disciplinar respecto de otras disciplinas, fundamentalmente, la arquitectura, la ingeniería y el arte. Nuevamente, problemas similares a los que citamos en función de las universidades y las empresas -referidos a la pérdida de impulso del momento renovador en la universidad y a las dificultades surgida en las empresas- se vieron reflejadas en la dinámica del CIDI, y el proyecto de la agencia estatal, si bien perduró, comenzó a cerrarse sobre sí mismo al promediar la década del '60.

De la reconstrucción de esta compleja trama de interrelaciones finalmente señalamos que los sentidos e incumbencias entre las entidades estatales y la empresa estaban en un proceso de replanteo estructural, que favoreció el intercambio entre distintos sectores para crear una agencia estatal de diseño. La presencia de las mismas figuras en uno y otro espacio revela su preocupación por instalar la nueva disciplina, las posibilidades abiertas que encontraron para su inserción y también para construir una mirada experta en el área, con conocimiento en los métodos de producción y en la formación académica, y pone en evidencia su influencia hacia las lógicas sociales que signaron las instituciones y su derivación en las prácticas en cada una de esas agencias (Boholavsky y Soprano 2010: 26). En otras palabras, observamos que los actores impusieron desde el momento de su creación las dinámicas sobre las cuales se manejarían esas entidades, sean cátedras, departamentos o agencias, y que la construcción de un saber específico sobre el diseño se produjo entre el intercambio de esas dinámicas y el seguimiento de referentes a partir de distintas clases de intermediación, en articulación entre lo nacional y lo internacional, lo privado y lo público, la enseñanza y la práctica.-

## **BIBLIOGRAFÍA**

AA.VV. (1958) "*Hochschule für Gestaltung*" en ULM n°1, Ulm: HFG.

----- (1958). *Ulm* n° 1, Ulm, Hfg.

----- (1961). *INTI* n°3-14, Buenos Aires, CID-INTI.

- (1961). *Tecne* n° 1-2, Buenos Aires, CID-INTI.
- (1963) *summa* n°1, Buenos Aires, summa:
- (1966). *summa* n°5, Buenos Aires, summa:.
- (1969). *summa* n°15, Buenos Aires, summa.
- (1976). *Facultad de Bellas Artes en su 70º aniversario 1906-12 de Febrero- 1976*, La Plata: FBA.
- AGUILAR CERVERA Pilar (1997). “De la arquitectura de empresa a la imagen corporativa: cuatro ejemplos leñíferos”, *Oned. Cuadernos de* 258/508. Viena: UNIRioja en [www.unirioja.es/~leñifera/andule/codigolien587508\\_order7-0\\_Consulta Junio 2016](http://www.unirioja.es/~leñifera/andule/codigolien587508_order7-0_Consulta Junio 2016)
- ALMEIDA CURTH Daniel (1961). *Elevación de Fundamentos para la creación del Departamento de Diseño en la Escuela Superior de Bellas Artes*, La Plata, FBA.
- ARNHEIM Rudolf (1985). *Arte y percepción Visual*, Buenos Aires: EUDEBA.
- ARONSKID Ricardo (2003). “El país del desarrollo posible” en James Daniel (dir.) *Nueva historia argentina. Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*, Buenos Aires, Sudamericana.
- BAYLEY Edgar (1948).”Nuevas realidades” en *Ciclo* n°1, Buenos Aires, Ciclo.
- BECHER Tony (1993) “Las disciplinas y la identidad de los académicos” en *Revista pensamiento universitario* n°1. Bernal, UNQ.
- BELLINI Claudio (2009). *La industria peronista*, Buenos Aires, Edhasa.
- y ROUGIER Marcelo (2008). *El Estado empresario en la industria argentina. Conformación y crisis*, Buenos Aires, Manantial.
- BIJKE Wiebe (2008) “La construcción social de la baquelita” en Thomas Hernán y Buch Alfonso (coord.), *Actos actores y arefactos. Sociología de la tecnología*, Bernal, UNQ.
- BILL Max (1953). “Educación y creación” en *nv/nueva visión* n° 4, Buenos Aires, nv.
- BLANCO Ricardo (2005). *Crónicas del diseño industrial en Argentina*, Buenos Aires, FADU-UBA.
- BOHOLAVSKY Ernesto y SOPRANO Germán (2010). “Una evaluación y propuestas para el estudio del Estado en Argentina” en Boholavsky Ernesto y Soprano Germán (ed.), *El Estado con rostro humano. Funcionarios e instituciones estatales en la Argentina (desde 1880 hasta la actualidad)*, Buenos Aires, UNGS y Prometeo.
- BONSIEPE Gui (2003). “ulmer Diskurs” en AA.VV, *Ulmer Modelle*, Verlag, Hatje Cantz.
- (1978). *Teoría y práctica del diseño industrial*, Barcelona: Gustavo Gili.
- (1998). *Del objeto a la interfase*, Buenos Aires, Infinito.

- (2004). “Diseño | Globalización | Autonomía” en AA.VV. *2 textos recientes*, La Plata, Nodal-ESDI.
- (2008). “Prefacio” en *Historia del Diseño en América Latina y el Caribe, . Industrialización y comunicación visual para la autonomía*, San Pablo Blütcher.
- BORTHAGARAY Juan Manuel (1997). “Universidad y política” en *Contextos* n°1, Buenos Aires, FADU.
- BREYER Gastón (2005). “El miedo a la realidad” en *Reforma* n°1, Buenos Aires, Rumbo Sur.
- BUCHBINDER Pablo (2005). *Historia de las universidades argentinas*, Buenos Aires, Sudamericana.
- BÜRDECK Bernhard (1994). *Diseño, historia, teoría y práctica del diseño industrial*, Barcelona, Gustavo Gili.
- CALLON Michel (2008). “La dinámica de las redes tecno-económicas” en Thomas Hernán y Buch Alfonso (coord.) *Actos, actores y artefactos. Sociología de la tecnología*, Bernal, UNQ.
- CARTIER Héctor (1982) “Supuestos normativos de la educación plástica” en Nessi Osvaldo *Diccionario temático de las artes plásticas*, La Plata, FBA.
- CASSESE Nicolás (2008). Los Di Tella. *Una familia, un país*, Buenos Aires, Aguilar.
- CIRVINI Silvia A. (2004). *Nosotros los arquitectos. Campo disciplinar y profesión en la Argentina moderna*, Mendoza, Zeta ed.
- CRISPIANI Alejandro (2011). *Objetos para transformar el mundo. Trayectorias del arte concreto-invencción*, Argentina y Chile, 1940-1970, Bernal, UNQ.
- CLARK Burton (1983). *El sistema de educación superior*, México, Ed. Patria.
- COCHRAN Tomás y REYNA Rubén (1965). *Espíritu de empresa en la Argentina*, Buenos Aires, Emecé.
- COLIN Nicole (2000). “La filosofía de la Bauhaus: crítica a la cultura y utopía social” en Fiesdler Jeannine y Feierabend Meter (ed.) *Bauhaus*, Madrid: Könneman.
- CRISPIANI Alejandro (2008). “Frutos de la invención” en Gradowczyk Mario (ed.) *Tomás Maldonado un moderno en acción*, Caseros, ENDUTEF.
- DEAMBROSIS Federico (2011). *Nuevas visiones*, Buenos aires, Infinito.

DE PONTI Javier y GAUDIO Alejandra (2008). "Argentina 1940-1983" en Fernández Silvia y Bonsiepe Gui *Historia del Diseño en América Latina y el Caribe. Industrialización y comunicación visual para la autonomía*, San Pablo, Blücher.

DE PONTI Javier (2010). "La formación universitaria, las empresas y los centros de diseño. Intercambio de ideas e influencias entre las décadas de 1950 y 1960" en Frederic Sabrina Graciano Osvaldo y Soprano Germán (coord.) *El Estado argentino y las profesiones liberales, académicas y armadas*, Rosario, Protohistoria.

DEVALLE Verónica (2009). *La travesía de la forma*, Buenos Aires, Paidós.

DI TELLA Torcuato (1993). *Torcuato Di Tella Industria y política*, Buenos Aires, Norma.

ELIAS Norbert (1982). *Sociología fundamental*, Barcelona, Gedisa.

ESCOT Laura (2007). *Tomás Maldonado. Itinerario de un intelectual técnico*, Buenos Aires, Rizzo Patricia Ed.

FERNANDEZ Silvia (2002). "HfG Ulm en el origen de la enseñanza en América Latina" en AA.VV. *Diseño HfG Ulm, América Latina, Argentina*, La Plata, Los Autores.

----- (2003). "The influence of Ulm School of Design on Design Studies in Latin America" en AA.VV, *Ulmer Modelle*, Verlag, Hatje Cantz

----- (2008). "El impacto de las políticas públicas en el diseño en América Latina en las décadas del '50 hasta mediados del '70" en *Segunda Conferencia Internacional de Estudios de Historia del Diseño*, Venezia, IUAV.

FERRER Aldo (2008). *La economía Argentina*, Buenos Aires, FCE.

FREDERIC Sabrina GRACIANO OSVALDO y SOPRANO Germán (2010). "Profesión Estado y política. Estudios sobre formación académica y configuración profesional en la Argentina" en Frederic Sabrina Graciano Osvaldo y Soprano Germán (coord.) *El Estado argentino y las profesiones liberales, académicas y armadas*, Rosario, Protohistoria.

GABO Naum y PEVSNER Antoine (2003). "Manifiesto realista" en González García Ángel Calvo Serraller Francisco y Marchan Fitz Simón (comp.) *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*, Madrid, ITSMO.

GARCIA María A. (2009). "Revista de cultura visual" en Gradowczyk Mario (ed.) *Tomás Maldonado un moderno en acción. Ensayos sobre su obra*, Caseros, ENDUTEF.

GAUDIO Alejandra (2002). "Escuela de Diseño en la Universidad Nacional de La Plata. Orígenes, realidad y utopía" en AA.VV. *Diseño HfG Ulm, América Latina, Argentina. 5 documentos*, La Plata, Los Autores.

GONZALEZ GARCÍA Ángel, CALVO SERRALER Francisco y MARCHAN FIZ Simón (2003). *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*, Madrid, ISTMO.

GRUNDAMAN Uta (2001). "The inteligente of visión. An interview with Rudolph Arnheim" en *Cabinet issue*, 2/spring, New York, Immaterial.

HEFTING Paul (1991). "En busca de una identidad" en AA.VV *Manual de imagen corporativa*, Barcelona, Gustavo Gili.

HLITO Alfredo (2007). *Dejen en paz a la Gioconda*, Buenos Aires, Infinito.

HOLMES, Brian (2008) "Investigaciones extradisciplinarias. Hacia una nueva crítica de las instituciones" en AA.VV. *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*, Madrid, Traficantes de sueños.

HOSCHBAUM Eric (1999). *A la zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del s. XX*, Barcelona, Crítica.

[http.fundazioneadrianoolivetti.it/](http://fundazioneadrianoolivetti.it/) consulta Marzo de 2010.

HUGHES Tomas (2004). "La evolución de los grandes sistemas tecnológicos" en Thomas Hernán y Buch Alfonso (coord.). *Actos actores y artefactos. Sociología de la tecnología*, Bernal, UNQ.

HUPPERTZ Richard (1964). "Una experiencia en diseño" en *summa* n° 2, Buenos Aires, summa.

INSAURRALDE Nadia (2007). "Cronología" en en AA.VV, *Eduardo Serón*, Rosario, Museo Castagnino.

JACOB Heiner (2002). "HfG Ulm: visión personal de un experimento en democracia y educación de diseño" en AA.VV. *Diseño HfG Ulm, América Latina, Argentina. 5 documentos*, La Plata: Los Autores.

JOSELEVICH Eduardo (2005). *Diseño posindustrial. Teoría y práctica de la innovación*, Buenos Aires, Infinito.

KEPES Georgy (1969). *El lenguaje de la visión*, Buenos Aires: Infinito.

KREIMER Pablo Y THOMAS Hernán (2004) "Un poco de reflexividad o ¿de dónde venimos? Estudios sociales de la Ciencia y la Tecnología en América Latina" en Kreimer Pablo, Thomas Hernán y otros (comp.) *Producción y uso social de conocimientos. Estudios de sociología de la ciencia y la tecnología en América Latina*, Bernal, UNQ.

KRIPPENDORFF Klaus (2008). *Designing in Ulm and Off Ulm* en <http://repository.upenn.edu/asc-papers/138> consulta Junio de 2010.



KROSTCH Pedro (2001). *Educación superior y reformas comparadas*, Bernal, UNQ.

LIERNUR Juan (2004). “Vanguardistas vs expertos” en *Block* n° 6, Buenos Aires: Universidad Torcuato Di Tella.

LOMNITZ Larissa (1998). *Redes sociales, cultura y poder*, México, FLACSO.

LONGONI Ana (2007). “‘Vanguardia’ y ‘revolución’ ideas-fuerza en el arte argentino de los 60/70” en Brumaria/ Arte y revolución Primavera de 2007, Madrid, Brumaria.

----- y LUCENA Daniela (2009). “De cómo el ‘júbilo creador’ se trastocó en ‘desfachatez’” en Gradowczyk Mario (ed.) *Tomás Maldonado un moderno en acción. Ensayos sobre su obra*, Caseros: ENDUTEF.

----- y DAVIS Fernando (2009). “Las vanguardias, neovanguardias, posvanguardias: cartografías de un debate” en *KATATAY Revista crítica de Literatura Latinoamericana* n° 70, [http://www.katatay.com.ar/número\\_70/01.htm](http://www.katatay.com.ar/número_70/01.htm) consulta Mayo de 2011.

LUCENA Daniela (2009). “Arte y diseño argentino: vínculos entre la vanguardia concreta y el constructivismo ruso” en Gradowczyk Mario (ed.) *Tomás Maldonado un moderno en acción. Ensayos sobre su obra*, Caseros: ENDUTEF.

----- (2010). *Tensiones entre Arte/Política en la Asociación Arte Concreto-Invención. Entre el comunismo, el peronismo y el diseño. Tesis de doctorado*, FSC, UBA.

----- (2011). “Arte concreto y nueva visión. Una lectura en clave política” en *revista aurora*, [www.pucsp.br/revista](http://www.pucsp.br/revista) aurora, consulta Junio de 2011.

MALDONADO Tomás (1970). *La formación del diseñador*, La Plata, CEV. DI. FBA.

-----y BONSIPE Gui (1964). “Science and Design” en ulm 10/11 mayo de 1964. trad. Instituto de Diseño de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata: Ed. Limitada para circulación interna FBA.UNLP.

----- (1977). *Vanguardia y racionalidad*, Barcelona, Gustavo Gili.

----- (1993). *El diseño industrial reconsiderado*, Madrid, Gustavo Gili.

----- (1997). *Escritos Preulmianos*, Buenos Aires, Infinito.

MÄNTELE Marin (2003). “Magicians of theory” en AA.VV, *Ulmer Modelle*, Verlag, Hatje Cantz.

MARGOLIN Victor (2005). “La investigación sobre el diseño y sus desafíos” en AA.VV. *Las rutas del diseño: estudios sobre teoría y práctica*, Buenos Aires, Nobuko.

MELÉ Juan (1999). *La vanguardia del '40. Memoria de un artista concreto*, Buenos Aires, Ed. Cinco.

MEMELSDORFF Frank (1963). “¿Diseño industrial argentino?” en *summa* n° 2, Buenos Aires, summa.

----- (1963). “Diseño industrial: una nueva plancha” en *summa* n° 2, Buenos Aires, summa.

MÉNDEZ MOSQUERA Carlos (1963). “Olivetti” en *summa* n° 1, Buenos Aires: summa.

----- Carlos (1964). “Introducción” en *summa* n° 2, Buenos Aires: summa.

MEO LAGOS Verónica (2007). *Vanguardia y renovación estética*, Buenos Aires, Ciccus.

MOORE Walter (1969). “Imagen visual de corporaciones-SIAM 1958/1968” en *summa* n° 15, Buenos Aires, summa.

NEIBURG Federico y PLOTKIN Mariano (2004). “Intelectuales y expertos. Hacia una sociología” en Neiburg Federico y Plotkin Mariano (comp.), *Intelectuales y expertos. La constitución del conocimiento social en la Argentina*, Buenos Aires, Paidós.

NEIBURG, Federico (1999). “Politización y universidad” en *Prismas* n°3., Bernal: UNQ.

NESSI Osvaldo (1982). *Diccionario temático de las artes en La Plata*, La Plata: FBA.

PADRÓN Adalberto (1993). “La carrera de diseño cumplió 30 años de vida” en *Página/12 Suplemento La Plata* 9/10/1993, La Plata, Página/12.

PICÓ Josep (2002). “El protagonismo de las fundaciones americanas (1945-1960)” en *Papers*, Valencia, UNIRIOJA en [www.dialnet.unirioja.es/serv.let/fichero\\_articulo?codigo=2258750-orden=0](http://www.dialnet.unirioja.es/serv.let/fichero_articulo?codigo=2258750-orden=0) consulta Marzo de 2010.

PINCH Trevor y BIJKER Wiebe (2008) “La construcción social de hechos y artefactos: o acerca de cómo la sociología de la ciencia y la sociología de la tecnología pueden beneficiarse mutuamente” en Thomas Hernán y Buch Alfonso (coord.), *Actos actores y arefactos. Sociología de la tecnología*, Bernal, UNQ.

READ Herbert (1961). *Arte e industria*, Buenos Aires, Infinito.

REY José (2009). *Historia del CID. Un impulso de diseño en la industria argentina*, Buenos Aires: CMD.

REY PASTOR José (1963). “Diseño industrial, Misha Black y un seminario” en *summa* n° 2, Buenos Aires, summa.

RICCINI Raimonda (2008). “Diseño y teoría de los objetos” en Fernández Silvia y Bonsiepe Gui, *Historia del Diseño en América Latina y el Caribe. Industrialización y comunicación visual para la autonomía*, San Pablo, Blütcher.

RINKER Dagmar (2008). “El diseño industrial no es arte” en Fernández Silvia y Bonsiepe Gui, *Historia del Diseño en América Latina y el Caribe. Industrialización y comunicación visual para la autonomía*, San Pablo, Blütcher.

RÓDCHENKO Alexandre y STEPÁNOVA Varvara (1999). “Programa del primer grupo de trabajadores constructivistas” en *Fundamentos del diseño gráfico*, Buenos Aires, Infinito.

ROGERS Ernesto (1948). “Ubicación del arte concreto” en *Ciclo* n°1, Buenos Aires: Ciclo.

ROJAS Nancy (2007). “El lenguaje de Serón como punto de inflexión en el contexto de las tradiciones pictóricas locales” en AA.VV, *Eduardo Serón*, Rosario: Museo Castagnino.

ROUGIER Marcelo y SCHVARZER Jorge (2006). *Las grandes empresas mueren de pie. El (o) caso de SIAM*, Buenos Aires, Norma.

ROUGIER Marcelo (2011). “Estudio complementario: SIAM 1960-1994: crisis, control estatal y final” en Cochran Thomas y Reina Rubén, *Torcuato Di Tella y SIAM. Espíritu de empresa en la argentina*, Buenos Aires, Lenguaje Claro editora.

SAMAR Lidia (2004). “Industria y diseño en Argentina” en Aquiles Gay y Lidia Samar (ed.) *El diseño industrial en la historia*, Córdoba, Ed. Tec.

SCHVARZER Jorge (1991). *Empresarios del pasado. La Unión Industrial Argentina*, Buenos Aires, Imago Mundi.

----- Jorge (2000). *La industria que supimos conseguir. Una historia político-social de la industria argentina*, Buenos Aires, Ediciones Cooperativas.

SIMMEL Georg (2002). *Cuestiones fundamentales de sociología*, Madrid, Gedisa.

SOPRANO Germán (2007).”Del Estado en particular al Estado en plural” en *Cuestiones de sociología*, La Plata, UNLP.

----- (2007).”La vocación kantiana de la antropología social. Ensayo sobre el diálogo etnográfico entre las categorías nativas y las categorías científicas del conocimiento social en el estudio de la política” en Rinesi Eduardo y Soprano Germán (comps.) *Facultades alteradas*, Buenos Aires, UNGS-Prometeo.

SOPRANO Germán Y SUASNÁBAR Claudio (2005). “Proyectos políticos, campo académico y modelos de articulación Estado-Universidad en la Argentina y el Brasil” en Rinesi Eduardo Soprano Germán y Suasnábar Claudio (Comps.) *Universidad: reformas y*

*desafíos. Dilemas de la educación Superior en Argentina y Barsil*, Buenos Aires, UNGS-Prometeo.

SORÁ Gustavo (2004). “Editores y Editoriales de ciencias sociales: un capital específico” en Neiburg Federico y Plotkin Mariano (comp.), *Intelectuales y expertos. La constitución del conocimiento social en la Argentina*, Buenos Aires, Paidós.

SUASNÁBAR Claudio (2004). *Universidad e intelectuales*, Buenos Aires, Flacso Manantial.

TARCUS Horacio (2007). *Diccionario biográfico de la izquierda argentina. De los anarquistas a la “nueva izquierda” (1870-1976)*, Buenos Aires, emecé.

TEDESCHI Pablo (1962). “Definición de diseño industrial” en *INTI* n° 3, Buenos Aires CID-INTI.

TEDESCHI Pablo (1962). *La génesis de las formas y el diseño*. Buenos Aires, Eudeba.

URIBE Basilio (1962). “Cartas a la redacción” en *summa* n° 3, Buenos Aires, summa.

----- (1963). “CIDI (Centro de Investigación de Diseño Industrial)” en *INTI* n° 7, Buenos Aires, CID-INTI.

----- (1964). “CIDI (Centro de Investigación de Diseño Industrial)” en *INTI* n°9, Buenos Aires, CID-INTI.

----- (1976). *La contribución del Diseño industrial a la estética del s. XX*, La Plata: IIES.FBA.

VAUTIER Y PRESBICH (1924). “Ensayo de estética contemporánea” en *Revista de Arquitectura* n°47, Buenos Aires: Revista de Arquitectura en <http://revistacontratiempo.com.ar/vautier> consulta Febrero de 2010.

VILA ORTIZ, Jorge (1963). “Seminario de Tapiovaara” en *summa* n° 2, Buenos Aires, summa.

WILLIAMS Alberto (2008). *Amancio Williams*, Buenos Aires, summa.

ZANUZZO Marco (1966). “Olivetti Argentina S.A.” en *summa* n° 5, Buenos Aires, summa.

### **Fuentes de las imágenes**

AA.VV, *Ulmer Modelle*, Verlag, Hatje Cantz.

DE PONTI Javier, archivo personal.

ESCOT Laura (2007). *Tomás Maldonado. Itinerario de un intelectual técnico*, Buenos Aires, Rizzo Patricia Ed.

MEGGS Philip (1993). *Tomás Gonda a life in design*. Virginia, Anderson Gallery.